

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

ILLUSTRIERTE MONATSHEFTE ZUR FÖRDERUNG DEUTSCHER KUNST UND FORMENSPRACHE IN NEUZEITLICH. AUFFASSUNG AUS DEUTSCHLAND, SCHWEIZ, DEN DEUTSCH SPRECHENDEN KRONLÄNDERN ÖSTERREICH-UNGARNS, DEN NIEDERLANDEN UND SKANDINAVISCHEN LÄNDERN.



Jährlich 2 reichillustrierte Bände in Leinwanddecke zu je Mk. 14.—
oder einzeln in 12 Heften für Mk. 24.—. Oesterreich-Ungarn und Ausland: Mk. 26.—.

VERLAGSANSTALT ALEXANDER KOCH IN DARMSTADT.

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

BAND XV

Oktober 1904—März 1905.

HERAUSGEGEBEN
UND REDIGIERT VON
HOFRAT ALEX. KOCH
DARMSTADT.

DRUCK DER J. C. HERBERT'SCHEN HOFBUCHDRUCKEREI, DARMSTADT.

Inhalts-Verzeichnis.

BAND XV

Oktober 1904 — März 1905.

Text-Beiträge:

Illustrationen und Vollbilder:

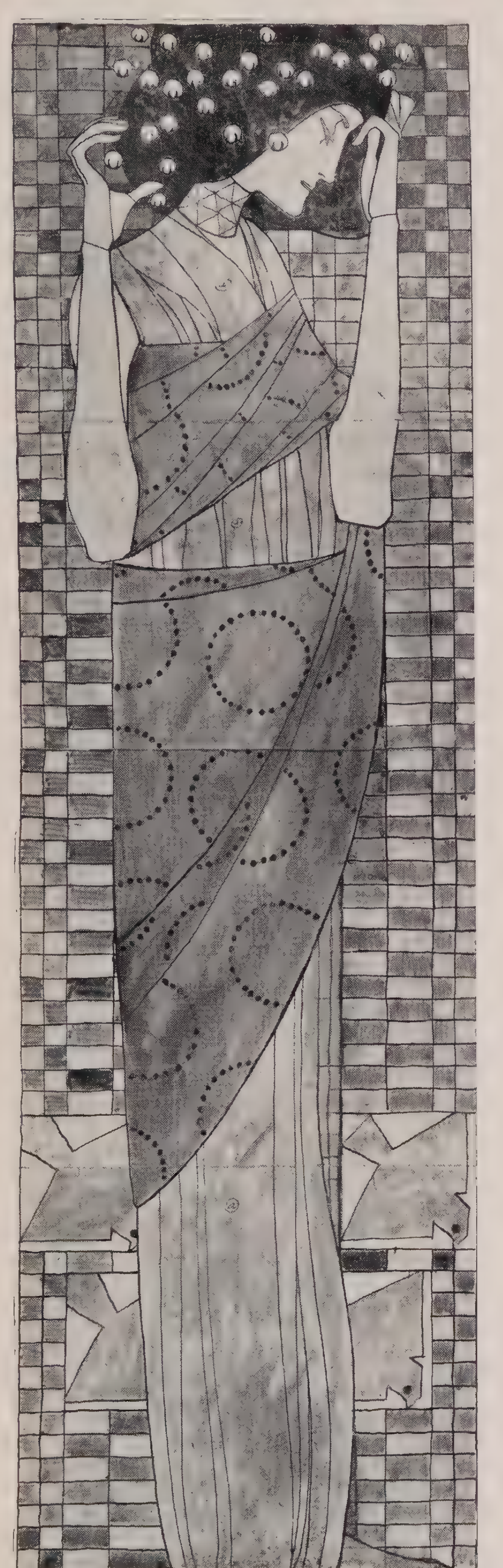
Beilagen:

Wettbewerbe:

Namen-Verzeichnis.

BERICHTIGUNG.

Auf Seite 217 ist ein Druckfehler unterlaufen, man lese in der ersten Zeile Arno **Körnig** anstatt Arno Kösnig. Auf Seite 193 soll es anstatt Prof. R. Gross—Leipzig Prof. R. Gross—**Dresden** heissen. Auf Seite 311 muss es heissen Gg. Winkler—**Wien** nicht Halle a. S.





Holz-Intarsia

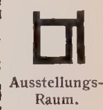
JOSEF HOFFMANN

KOLOMAN MOSER

Im Stillen hat sich in Wien ein kunstgewerbliches Unternehmen grossen Stils unter der Leitung seiner Gründer Professor Josef Hoffmann, Professor Koloman Moser und Fritz Waerndorfer gebildet. In einem weitläufigen Neubau in der Neustiftgasse hat diese Vereinigung von Kunsthandwerkern ihr Heim aufgeschlagen; drei weitläufige Stockwerke bergen den Komplex der »Wiener Werkstätte«, und zwar eigene Werkstätten für Metallarbeit, Gold- und Silberarbeit, Buchbinderei, Lederarbeit, Tischlerei, Lackiererei, die Maschinenräume, die Bau-Bureaux, die Zeichensäle, den Ausstellungssaal. Mitten im Fabriklärm tut sich die stillere und beseelte Handarbeit des Kunsthandwerkers auf, zwar fehlt es auch hier nicht an maschinellen Einrichtungen, im Gegenteil, die »Wiener Werkstätte« ist mit allen technischen Neuheiten, die dem Betriebe dienen, aufs vollkommenste ausgerüstet, aber die Maschine ist hier nicht die Herrscherin und Tyrannin, sondern die willige Dienerin und Helferin, und die Erzeugnisse tragen die Physiognomie nicht von ihr, sondern von dem Geiste ihrer künstlerischen Urheber und

Bureau.





Ausstellungs-
Raum.



Ausstellungs-
Raum.



Ausstellungs-Raum.

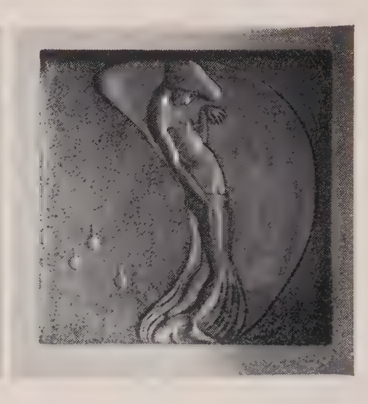


Bureau.



Bureau.



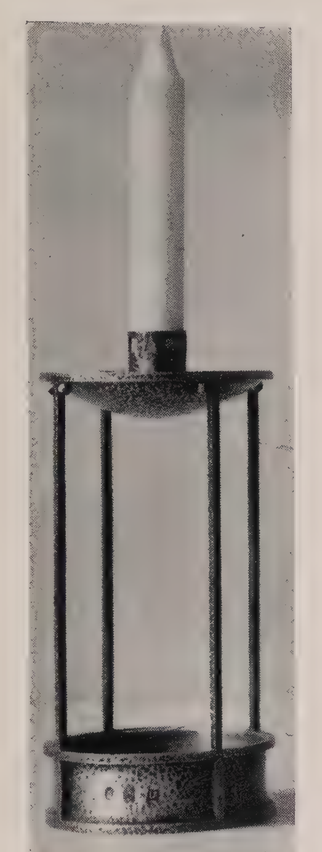


Metall-Treib-Arbeit.



Elekt. Lampe. Metall-Arbeit.

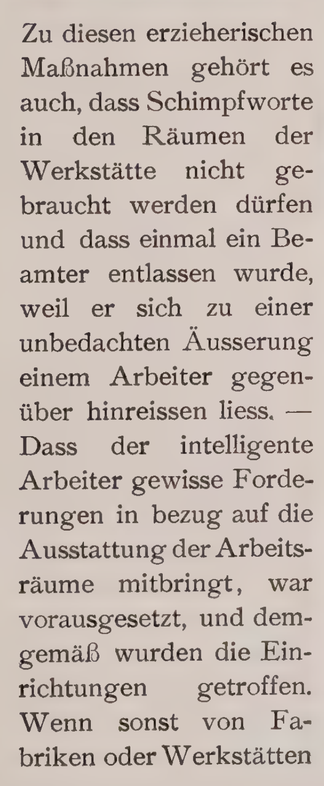
von der Geschicklichkeit kunstgeübter Hände. Lieber an einem Gegenstand zehn Tage arbeiten, als zehn Gegenstände an einem Tage herstellen, ist der bezeichnende Grundsatz der Werkstätte, der jedem Arbeiter anerzogen werden musste, um jeweilig die relativ vollkommenste Leistung zu erzielen. Jeder Gegenstand verkörpert sonach den höchsten Einsatz des technischen und künstlerischen Könnens, und sein Kunstwert liegt da, wo er so selten gefunden wird und in Wahrheit zu suchen wäre, nicht ausschliesslich in den dekorativen Äusserlichkeiten, in den formalistischen Zutaten, sondern in dem Ernst und der Gediegenheit der geistigen und manuellen Arbeit. Von beiden trägt jeder Gegenstand das Signum, er ist nicht nur von dem Entwurfs-Künstler gezeichnet, sondern auch von dem Ausführenden, dem Handwerker, dem Arbeiter, der ihn allein hergestellt hat. Das ist ein weiteres Merkmal der sozialpolitischen Klugheit der Gründer, die durch diese und manche andere Verfügung auf die Hebung und Stärkung des Selbstgefühls und der Arbeitsfreude jedes beschäftigten Handwerkers hinzielen, weil eine solche moralische Niveauerhöhung vor allem der Arbeitsleistung zugute kommen muss.





Leuchter und Bonbonière. Metall-Arbeit.

die Rede war, pflegte sich bei dem Kulturmenschen ein leichtes Grauen mit der Erinnerung an eine Summe von Schmutz, übler Atmosphäre und trauriger Baracken einzustellen, in denen niemand aus Liebe zur Sache, sondern nur unter dem eisernen Zwange materieller Not arbeiten würde. Wenn auch versichert wird, dass der Anblick eines solchen Fabrikviertels gewisse Schönheiten berge, so ist es auch allzuwahr, dass »die Kirchtürme der Industrie«, wie



Zu diesen erzieherischen Maßnahmen gehört es auch, dass Schimpfworte in den Räumen der Werkstätte nicht gebraucht werden dürfen und dass einmal ein Beamter entlassen wurde, weil er sich zu einer unbedachten Äusserung einem Arbeiter gegenüber hinreissen liess. — Dass der intelligente Arbeiter gewisse Forderungen in bezug auf die Ausstattung der Arbeitsräume mitbringt, war vorausgesetzt, und demgemäß wurden die Einrichtungen getroffen. Wenn sonst von Fabriken oder Werkstätten

Blumenhalter Metall-Arbeit.





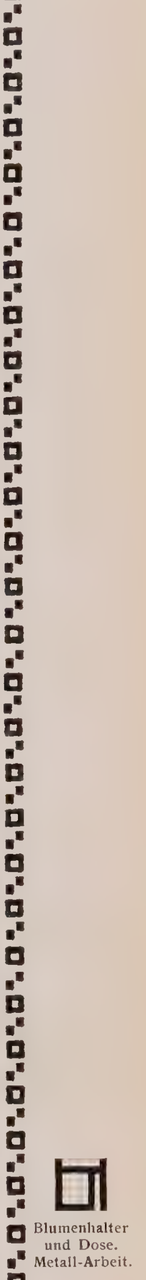
Blumenhalter.
Metall-Arbeit.

Blumenhalter.
Metall-Arbeit.



man spottweise die himmelhohen Schlote bezeichnet, noch niemandes Herz erhoben haben, mit Ausnahme des Unternehmers Herz, der nach der Schlothöhe seinen Gewinn berechnet. Beim Betreten der »Wiener Werkstätte« aber erlebt man die angenehme Enttäuschung, dass sämtliche Arbeitsräume auch ästhetisch auf das vollkommenste ausgestattet sind und für ein schaffenfreudiges Dasein ein glücklicher Ort sind. Hygiene ist die Grundlage der augenfälligen Schönheit; mit Licht, Reinheit und guter Luft ist die Hauptsache bestritten. Wände und Holzteile sind weiss gestrichen, die Eisenteile blau oder rot; und zwar dominiert

in jeder Werkstätte eine bestimmte Farbe, die auch auf die betreffenden Eintragungsbücher übergeht, um Verwechslungen zu vermeiden. Es mag begreiflich erscheinen, dass manchen Angehörigen der grossen Arbeiterliste die Sache anfänglich so neu war, dass sie kopfscheu wurden, gewiss keiner hat je unter so vorzüglichen Bedingungen gearbeitet. Die Erziehungsarbeit musste in erster Linie mit der Gewöhnung an gute und gesunde Arbeitsverhältnisse beginnen, was nicht immer ganz leicht war; die Benützung der Waschtoiletten die sich bei den hygienischen englischen Klosetten finden, gehören unter anderm hierher. Die soziale Frage hört in diesem Betrieb zu existieren auf; heute besitzt die »Wiener Werkstätte« eine Elite von Kunsthandwerkern, die sich mit dem Unternehmen solidarisch fühlen und von dem löblichen Ehrgeiz beseelt sind, in ihrer Art das beste zu tun. Der Ausstellungssaal, in den man zuerst gelangt, gibt darüber einen Überblick. Weiss dominiert; in eingebauten Vitrinen befinden sich zahlreiche Kunstgegenstände aus Edelmetall, Holz, Leder, Glas und Edelstein, Schmuck und Gebrauchsartikel, in streng sachlichen Formen, und in materialgerechter Behandlung. Was in den wenigsten der heutigen Juwelierläden zu finden ist, wird man staunend hier entdecken: eine wirkliche Gold- und Silberschmiedekunst, das heisst eine Bearbeitung des Materials, die der Biegsamkeit und Geschmeidigkeit und den sonstigen ausgezeichneten Eigenschaften des Edel-



Blumenhalter und Dose. Metall-Arbeit.

Blumenhalter. Metall-Arbeit.



metalles entspricht. Die Arbeiten der »Wiener Werkstätte« zeigen einen Reichtum an Schönheit, der im Material verborgen lag, einen Schatz, der erst gehoben werden musste. Wie kostbar die sogenannten Halb-Edelsteine in künstlerischer Verwendung sein können, die der Juwelier bisher mit Geringschätzung behandelte, mag man ebenfalls hier ersehen. Angesichts der überaus geschmackvollen und vielseitigen Verwertung der Steine kann man sicher annehmen, dass es in absehbarer Zeit zu den Banalitäten gehören wird, Brillanten-Schmuck zu tragen. Der Parvenu beurteilt den Wert und die Schönheit des

Blumenhalter. Metall-Arbeit.



Mensch, der der glückliche Besitzer des einen oder anderen dieser Gegenstände wird, mit der Zeit eine Revolution um sich erlebt, die von diesem Gegenstand ausgeht und seine Umgebung und schliesslich ihn selbst verwandelt. Der Fall wird sich noch oft wiederholen, dass Einer mit einer Zigarettenbüchse oder einer Blumenvase anfing und keine Ruhe mehr fand, bis er nicht das Haus dazu mit allem was drum und dran ist, besass. Heute weiss er, wo er das alles in schönster Einheit bekommen kann. Viele Leute gibt es freilich, die sagen, das alles sei recht schön, wo aber um Himmelswillen fänden sich die Leute, die solches auch kaufen. Die Allgemeinheit begreift heute nicht mehr, dass es noch

Blumenhalter.
Metall-Arbeit.

Schmuckes nach der Kostbarkeit und Grösse des Steine. Der Kunstkenner ist heute anderer Meinung. Und das Publikum? Wenn ein gross angelegtes Unternehmen, wie die »Wiener Werkstätte« bestehen kann, so muss eine Kategorie existieren, die ihr formales Leben in der vollkommensten Weise ausgestattet sehen will, wie es in einem kleinen Ausschnitt dieses Heft zeigen will. Es ist ganz gut zu begreifen, dass ein geschmackvoller

Menschen gibt, die wirkliche Kulturbedürfnisse haben, und dafür jene billigen Preise zahlen, die man nur fälschlich kostspielig nennt. Was die Prosperität der »Wiener Werkstätte« angeht, so mag Gevatter Schneider und Handschuhmacher ruhig schlafen. Es gibt zahlreiche Menschen in Amerika, in Skandinavien, in allen Teilen der Erde, die sich als Träger der modernen Kultur fühlen und eifrig nach dem verlangen,

Leuchter.
Metall-Arbeit.

was gut und zeitgemäß ist. — Was ist das aber auch weiter?

Die Leute, die das Gute nehmen, wo sie es finden, sind dann keine Seltenheit mehr. Seltener sind die Menschen, die von vorneherein hochentwickelte Ansprüche haben, und als Liebhaber und Kenner eine wichtige Kulturaufgabe erfüllen. Man findet sie in Paris, in London, hier sind sie kaum dem Namen nach bekannt. Die Menge bewegt sich freilich weit hinter dem Fortschritt der Zeit. Für die Allgemeinheit ist der schwatzende Kommis die einzige und fast immer befolgte Geschmacksinstanz. Man kann ihre Ansprüche am besten nach der Art beurteilen, wie sie Geschenke kaufen. Es würde Gelächter erregen, der Menge zu raten: schenket nur das, was ihr selbst zu besitzen wünscht! Der heilige Anton, der den Fischen predigte, fand geneigtere Ohren. — Die Menge kauft Geschenke mit den Worten: »Geben Sie mir etwas, das recht billig ist, und nach recht viel aussieht!« Für sie ist in der »Wiener Werkstätte« freilich nichts zu haben. —

JOSEPH AUG. LUX—WIEN-DÖBLING.

Es scheint uns gerechtfertigt, hier nochmals der mit dem ganzen Unternehmen innigst verwachsenen Kunst-Handwerker zu gedenken und die Namen der Werkmeister aufzuführen: Karl Hermann Sachs für Tischlerei, Karl Beitel für Buchbinderei, Ferdinand Heider für Lederarbeiten, Konrad Koch für Metallbearbeitung, Joseph Hossfeld für Silberarbeiten, E. Pflaumer für Goldarbeiten.

Gleichzeitig benützen wir die Gelegenheit, darauf aufmerksam zu machen, dass im Hohenzollern-Kunstgewerbehaus in Berlin (H. Hirschwald, Leipziger-Strasse) die Winter-Saison mit einer umfangreichen Sonder-Ausstellung der »Wiener Werkstätte« am 1. Okt. d. J. eröffnet wird. DR.



Elekt. Lampe
Metall-Arbeit.

WANDLUNGEN.

Eine Bilanz über das deutsche Kunstgewerbe im Sommer 1904.

VON DR. PHIL. ALFRED LEHMANN.

Stilformen und Moden, schnell eilen sie dahin — wie die Jahre. Eine bunte, schillernde, endlose Kavalkade, als Edelleute angetan die einen, aufgeputzt als Jockeys, Lakaien und Clowns die andern. Sieger ist, wer am längsten auf der Rennbahn bleibt, wer zuletzt das Ziel erreicht. Das prunkende Barock, das elegante Rokoko, der schwermütig-sentimentale Louis XVI, das togatete Empire mit Beilen und Fasces, der bescheidene Biedermeier — Stöckelschuhe, Krinolinen, Wespentaillen, Puffärmel, rauschende Unterröcke, Perrücken, Zöpfe, Schmachtlocken, Jabots, Vatermörder, buntscheckige Beinkleider, graue Zylinder, Schönpflästerchen, Tabatièren, Gretchentaschen, Kommoden und Vertikows — und hurre, hurre, hop hop hop, gings fort in sausendem Galopp! Die Toten reiten schnell!

Dort kehrt wohl auch ein Reiter, nachdem er längst dem Blick entschwunden war, noch einmal zum Start zurück, um aufs neue die Bahn zu durchmessen. Dann graut uns vielleicht vor dem Wiederkömmling, gleichwie vor einem Revenant, einem nächtigen Gespenst, aber nicht lange, und er erscheint uns schon nicht mehr in fragwürdigem Totenkleid. Dort wandelt wohl auch einer, mitten im Reiten, Farben und Wert, und über ein kleines begleitet auch seine Metamorphose der Jubel der Menge. Aber der Tross der Kavaliere und Herren, unverändert und unaufhaltsam, wie von einer unsichtbaren Macht getrieben, zieht vorüber! Wer sind die Stallmeister in dieser Arena, deren Peitschenschlag dem einzelnen sein Tempo gebietet, wer rief diesen zurück, wer wandelte jenes Gestalt? Und die Zuschauermenge hinter den Schranken und auf den Tribünen, welches sind die Triebfedern ihres jauchzenden Zurufes oder ihres höhnischen Gelächters? Wahrlich verworren ist der Anblick eines solchen Feldes und mit schweren Rätseln ist es beladen.

Um das Fragmentarische der nun folgenden Bilanz über die angewandte Kunst zu entschuldigen, ist das Gleichnis vom Sportplatz der Stile und Moden gewählt worden. Nun möge über dem Bilde der Schleier fallen. —

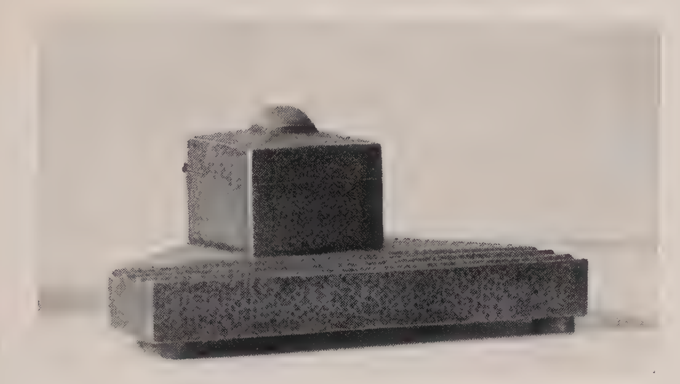
Wie steht es heute um die deutsche angewandte Kunst? Mit einer gedrängten Beantwortung dieser Frage sei der 8. Jahrgang der »Deutschen Kunst und Dekoration« eröffnet. — An allem Anfange ist festzustellen, dass wir auch im Jahre 1904, den hochfliegenden Wünschen ungeduldiger Propheten zum Trotz, keinen kunstgewerblichen Stil, das Wort im historischen Sinne genommen, besitzen. Noch immer, wenn auch nicht mehr so absurd wie vor wenigen Jahren, geberdet sich stürmisch der Most, noch immer hat er keinen Wein gegeben. Was uns gut und schön dünkt am neudeutschen Kunstgewerbe, das ist entweder die individuelle Ausdrucksform einer uns Menschen des zwanzigsten Jahrhunderts sympathisch berührenden künstlerischen Persönlichkeit, oder es ist ein ganz allgemeiner und ein wenig verschwommener Widerschein des Wollens und Fühlens unserer Zeit, der sich in der künstlerischen Ausgestaltung unseres Hauses und Hausrats verkörpert. Noch hat weder eine Künstlerindividualität von zwingender Kraft dem gesamten deutschen kunstgewerblichen Schaffen ein einheitliches Gepräge gegeben, noch hat der kunterbunte Niederschlag unseres komplizierten Innenlebens sich zu klaren und

Stand-Uhr.
Metall-Arbeit.

karakteristischen Formen gestaltet. Ob freilich doch am Ende aus der Summe aller der zeitlichen Einzelschöpfungen, die ein gemeinsames Band zwar lose, aber doch unverkennbar verknüpft, denen aber im Vergleich mit den abgeschlossenen Ausdrucksformen vergangener Zeiten ein gar elastisch-bewegliches Gesicht zu eigen ist, und die ob dieser physiognomischen Schwäche noch immer nicht endgültig und zweifellos die Verwandtschaft mit der Tagesmode verloren haben — ob der gärenden Fülle des heute und gestern Geschaffenen, der grosse Stil von morgen sich entbinden wird, das ist eine andere Frage. Der Optimist zweifelt nicht daran: aus der Ähnlichkeit der Symptome vergangener Stilgeburts-Torturen folgert er, dass auch die gegenwärtigen Wehen den neuen Stil verkünden. Anders der Pessimist: überall wohin ich blicke, so etwa ist sein Gedankengang, insbesondere bei jener gesellschaftlichen Oberschicht, die ausschlaggebend ist für die Kultur einer Nation, sehe ich das zarte Pflänzlein Kunst mächtig überwachsen von geistigen und wirtschaftlichen Interessen. Ein neuer und lebenskräftiger Stil aber



Tintenfass.
Metall-Arbeit.

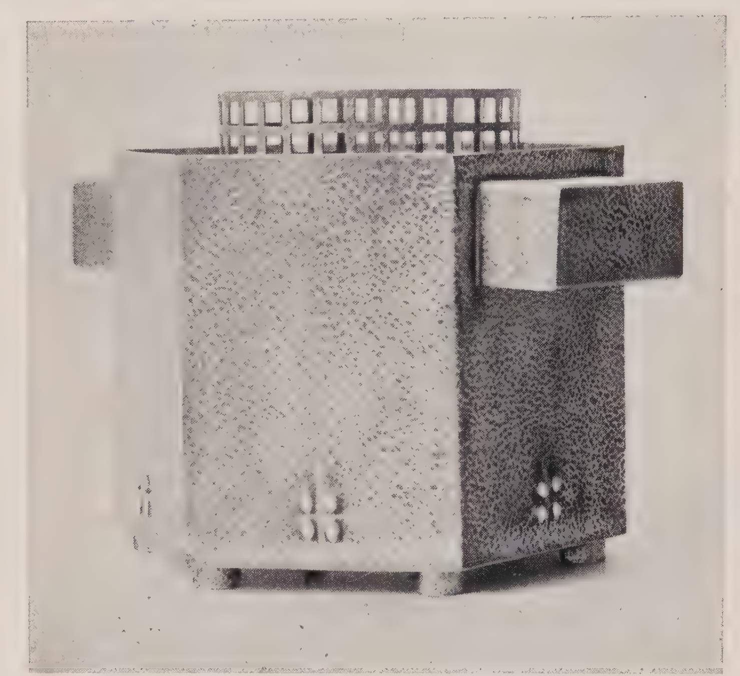


Tintenfass. Metall-Arbeit.

hat sich von jeher nur dort gestaltet, wo zum mindesten ein beträchtlicher Teil des Volkes, und nicht nur eine kleine Gemeinde von Kunstfreunden und Enthusiasten, von künstlerischer Gesinnung und künstlerischen Gefühlen und Empfindungen durchtränkt war. Also: die Zeit für eine den gleichen Stempel tragende grosse nationale Kunsttätigkeit ist vorüber, und es beginnt nun die Periode der nach dem ehernen Gesetze des Wechsels kurzlebigen und persönlichen Stile. Es sei nun diese Anschauung im Recht oder jene, wünschenswert ist es in jedem der Fälle, von Zeit zu Zeit auch das Momentbild der angewandten Kunst zu betrachten; einmal, weil das Werdende immer reizvoller ist, als das Gewordene, anderenteils, nämlich wenn der Pessimist

auf dem richtigen Gedankenwege ist, weil wir uns dann daran gewöhnen müssen, kunstgewerbliche Erzeugnisse überhaupt nur von Fall zu Fall, das heisst im raschen Wechsel kurzer Fristen zu studieren und zu bewerten. Und ein solcher Tagesbericht, kaufmännischem Brauche folgend ohne Namensnennung der Kreditoren und Debitoren, soll nun hier mit wenigen Worten gegeben werden: Gegenüber dem Vorjahre ist heute eine weitere Steigerung aller künstlerischen und technischen Qualitäten zu bemerken. Für

Stand-Uhr. Metall-Arbeit.

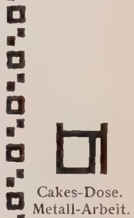


Weinkühler.
Metall-Arbeit.

beide Elemente ist auch im Publikum, soweit es in den neuen Kunstformen mehr sieht als eine amüsante Kuriosität, das Verständnis gewachsen. Was auch an dieser Stelle so oft als fernes Leitbild hingestellt worden ist, es hat einen guten Teil seiner Aufgabe erfüllt: nicht indem er verwirklicht worden wäre, das ist nie und nimmer Endzweck menschlicher Ideale, aber indem es die Künstler vor eigenbrodelnden Fantastereien und atavistischen Anwandlungen so ziemlich bewahrt und dem Laien eine ihm selbst mehr oder weniger bewusste Unterlage seines Geschmackes gegeben hat, die zunächst vornehmlich in ihrer negativen Wirkung zu erkennen ist, in der Abneigung des Publikums gegenüber historischer Stilfälscherei, billigem Magazinplunder und sinnlosen Narrheiten der Stukkateure, Tapezierer und Faltendekorateure. — Die Fundamentalsätze, die auf jenem Leitbild geschrieben stehen, lauten: Licht, Farbenharmonie und Bewegungsfreiheit den Bewohnern, — für das Einzelgerät: sachliche Schlichtheit, klare Konstruktion, jegliches Ornament ohne Künstelei und Ziererei aus der Form entwickelt, die es schmücken soll, Beweglichkeit, dauerhafter Rohstoff, feinfühlige Benutzung der in diesem gelegenen Farbenreize und vollendete Technik der Ausführung. — Wie erscheint nun im Lichte dieser Anforderungen die heutige angewandte Kunst? Für die zunehmende Verfeinerung des Empfindens in Gestaltung und Farbengebung der Räume sei

Schmuck-
Kassette.
Metall-Arbeit.

als sprechende Dokumente auf die Gemächer der Dreihäusergruppe zu Darmstadt verwiesen. Inbezug auf die Fortschritte in der Bildung der Einzelformen möge das folgende gesagt sein. — Die schon bei Beginn der neuen kunstgewerblichen Bewegung als erstrebenswert erkannte Einfachheit hatte, und hat wohl noch, schwer zu kämpfen mit der ewigquellenden Fantasie und der unbändigen Lust am Fabulieren des deutschen Künstlers. Wo aber dennoch ein Meister sich mühsam zu ihr durchgerungen hatte, da sahen wir oft seine Gebilde in gar ungeschlachter Schwerfälligkeit vor uns stehen. Wenn nicht alles trügt, so ist die Schlichtheit heute auf dem Wege, sich nach der Seite einer schlanken Anmut zu entwickeln, übereinstimmend mit dem, was der Zeitgeschmack an der Erscheinung des Menschen selber liebt, an seinem Körperwuchs, seinem Schmuck und seiner Kleidung. — Folgerechte Konstruktion wird allgemein als etwas selbstverständiges betrachtet, und wohl gerade aus diesem Grunde wird der Gedankengang, der zum Bau irgend eines Möbels geführt hat, weniger auffällig in Streben, Sattelhölzern, Stützen und dergl. gezeigt. — Bei der zumeist beliebten geschlossenen Umrisslinie der plastischen Formen beschränken sich die Verzierungen in der Hauptsache auf den Schmuck der Flächen. Wenn früher das Flächenornament zu-

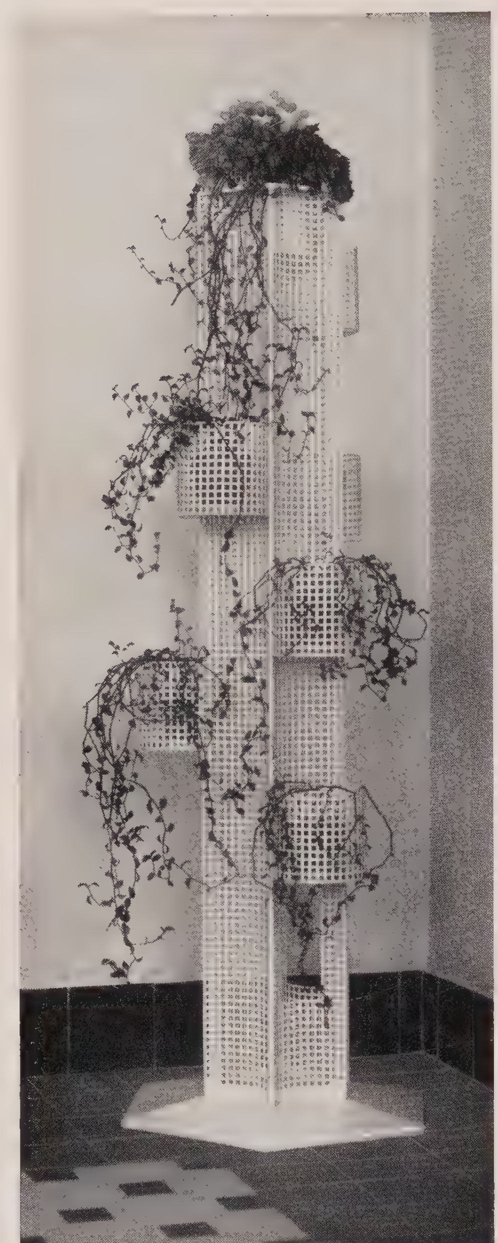


Cakes-Dose.
Metall-Arbeit.





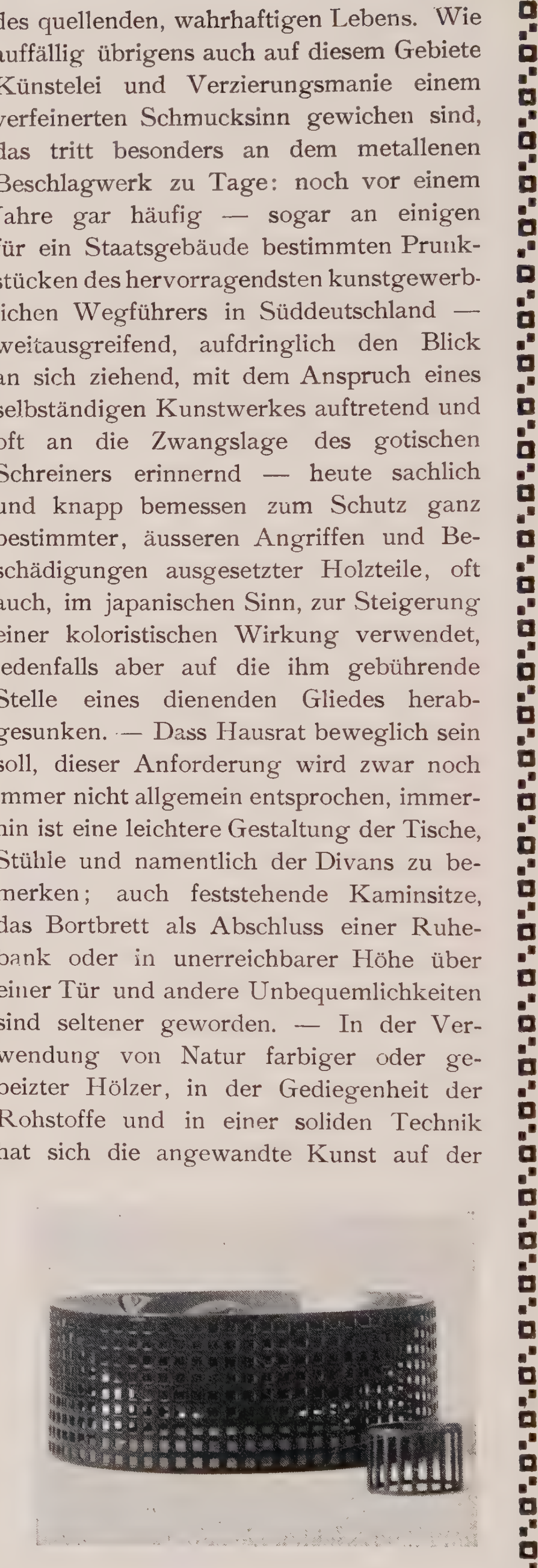
Elekt. Lampe.
Metall-Arbeit.



Blumenhalter. Arbeit in Eisenblech.

weilen den Eindruck der freien Erfindung machte, ohne dass ein geistiges Band es mit der zu schmückenden Form verknüpfte, so sehen wir heute überall das Bemühen, den Zierrat organisch aus der gegebenen Fläche zu entwickeln: mit wirklich bedeutungsvollen Linien, die tragen oder überhangen, elastisch emporschnellen und vor einer Schranke wieder biegsam sich herabneigen, erweckt er den Schein natürlicher Notwendigkeit und die Illusion des quellenden, wahrhaftigen Lebens. Wie auffällig übrigens auch auf diesem Gebiete Künstelei und Verzierungsmanie einem verfeinerten Schmucksinn gewichen sind, das tritt besonders an dem metallenen Beschlagwerk zu Tage: noch vor einem Jahre gar häufig — sogar an einigen für ein Staatsgebäude bestimmten Prunkstücken des hervorragendsten kunstgewerblichen Wegführers in Süddeutschland — weitausgreifend, aufdringlich den Blick an sich ziehend, mit dem Anspruch eines selbständigen Kunstwerkes auftretend und oft an die Zwangslage des gotischen Schreiners erinnernd — heute sachlich und knapp bemessen zum Schutz ganz bestimmter, äusseren Angriffen und Beschädigungen ausgesetzter Holzteile, oft auch, im japanischen Sinn, zur Steigerung einer koloristischen Wirkung verwendet, jedenfalls aber auf die ihm gebührende Stelle eines dienenden Gliedes herabgesunken. — Dass Hausrat beweglich sein soll, dieser Anforderung wird zwar noch immer nicht allgemein entsprochen, immerhin ist eine leichtere Gestaltung der Tische, Stühle und namentlich der Divans zu bemerken; auch feststehende Kaminsitze, das Bortbrett als Abschluss einer Ruhebank oder in unerreichbarer Höhe über einer Tür und andere Unbequemlichkeiten sind seltener geworden. — In der Verwendung von Natur farbiger oder gebeizter Hölzer, in der Gediegenheit der Rohstoffe und in einer soliden Technik hat sich die angewandte Kunst auf der



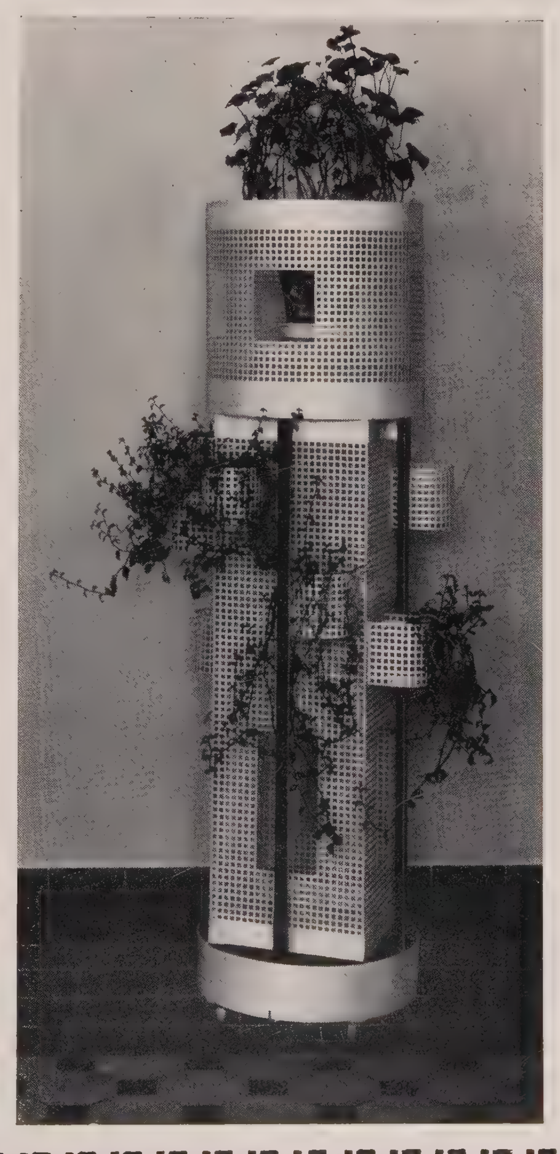


Schale und Serviettenring. Arbeit in Eisenblech.



Untersätze und Serviettenring. Arbeit in Eisenblech.

schon früher erreichten Höhe erhalten. — Welchen Anteil die »Deutsche Kunst und Dekoration« an dieser erfreulichen Bilanz hat, das mag sie sich heute nach sieben Jahren belehrender, vermittelnder und anregender Tätigkeit mit gutem Fuge selber sagen. Wir aber möchten diesen Querschnitt durch das deutsche Kunstgewerbe mit einer Frage an die Zukunft schliessen: Was wird in all den mannigfaltigen Gestaltungen des Tages sich für eine längere Reihe von Jahren als dauerndes Element erweisen, was wird vergehen und anderen Gefühlsäusserungen Platz machen? Kein Lebender besitzt das Scheidewasser, das Modernes trennt von Modischem. Möglich, dass nach den Gesetzen der Abstumpfung und Ermüdung das Auge bald der heutigen hellen lustigen Farbenprächtigkeit überdrüssig wird und wieder nach einer dunklen ernsten monochromen Gesamtstimmung verlangt; möglich, dass die Schlichtheit der Konstruktions- und Ziergedanken wieder prunkvollerem Reichtum weichen muss, dass die schlanke Anmut in spielende Grazie oder in blumenhafte Zartheit sich wandelt — kaum denkbar jedoch wäre es, wenn auch das verloren ginge, was an künstlerischer Gesinnung und allgemeiner Geschmackskultur bis heute gewonnen ist, vor allem die Ehrlichkeit, die Verachtung des leeren Scheins und die technische Meisterschaft. Im Gegenteil, menschlicher Voraussicht nach müssen gerade die Grundlagen, auf denen heute das deutsche Kunstgewerbe sich aufbaut, immer mehr an Festigkeit gewinnen und das Verständnis für ihre Notwendigkeit sich auf immer weitere Kreise verbreiten bis — nun, bis zu jenem Tage, an dem einmal unsere gesamte heutige Kultur sich überlebt haben und einer anderen das Feld räumen wird. Doch bis dahin hat



Blumenhalter. Arbeit in Eisenblech.



Dose und Glocke. Silber-Arbeit.

es wohl noch gute Weile und noch oft wird die »Deutsche Kunst und Dekoration« befriedigt und freudig die Wiederkehr ihres Geburtstages feiern dürfen, bis schliesslich auch ihr eine veränderte Zeit die Totenglocke läuten und sie als Phönix, eine neue Zeit einleitend, auch die Trägerin ihrer Gedanken sein wird. —

Fruchtkorb. Silber-Arbeit.

KUNST-POLITIK.

Keine Ruhe auf dieser Erde, kein Stillstand; auf ein langes, mühevolles Werden und ein kurzes Sein folgt unabwendbar Vergehen, Verfall. Nicht dem gehört die Zukunft, der die Gegenwart besitzt, der heute glänzt und gebietet; sie wird den emporheben, der ein fruchtbar Werden in sich trägt, der kraftvoll neue Welten schafft.

Darum ist für das deutsche Volk von heute die grosse Frage: Wird es sich behaupten in dem Riesenwettstreit der Völker — nicht mehr Europas, sondern der ganzen Welt? Der wenigen, aber riesenhaften Volkstümer, die wir werden sehen?

Es wird sich behaupten, wenn es ihm gelingt, sich selbst von innen heraus neu zu erschaffen. Das ist die Quintessenz der »Weltpolitik«; nicht auf schwankem Meer, nicht in fernen Ländern wird die Entscheidung fallen, sondern in uns. Regt sich hier ein neues Werden? Spüren wir die Pulsschläge des Kommenden, des deutschen Volkes, das wir nicht mehr und noch nicht sind? — Wozu Panzerflotten und Armeen, wenn sie nicht ein kostbares, einziges Volkstum, nicht höchste Kulturgüter zu beschützen haben? Aber sie wird auch nicht bestehen, die politische Macht, wenn sie nicht festes Fundament hat in einem selbständigen Volkstum, und Berechtigung in eigener, wertvoller Kultur. Und nur wenn sie der Selbsterhaltung einer gesunden, schaffenden Rasse und dem Gedeihen einer Kultur dienen, haben auch materielle Güter, Industrie und Handel, Sinn und Zukunft.

Besonderheit und Arteinheitlichkeit eines Volkstums ist der stärkste Rückhalt politischer Macht. Eigene Kultur erst



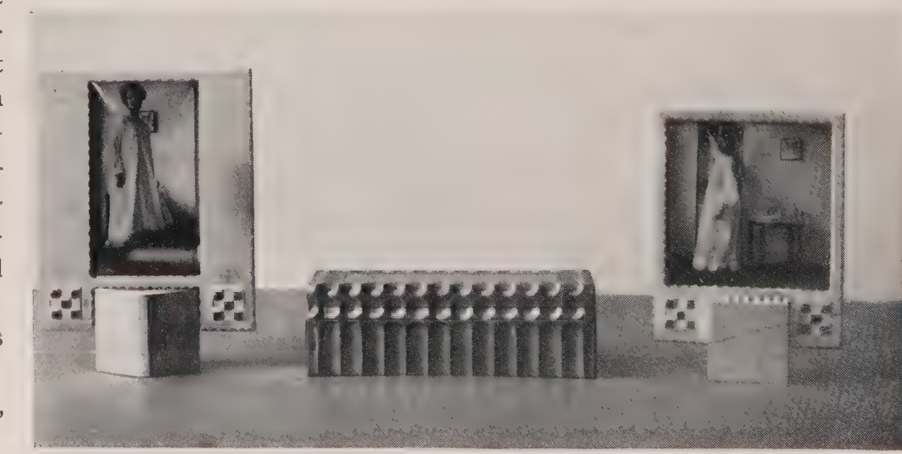
Tee-Service.
Silber-Arbeit.

Blumen-Gefässe. Silber-Arbeit.



wird dem Deutschen im Ausland Achtung verschaffen, wird verhüten, dass er in der Fremde so rasch seiner Heimat vergisst und ihr verloren geht. Und er wird anfangen, seine Heimat zu lieben, wenn er sich wirklich heimisch fühlt in ihren Formen.

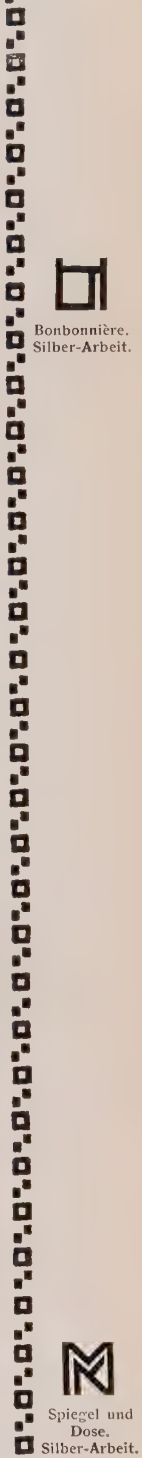
Formen, Form des ganzen Lebens, Rhythmus in der Weise sich auszuleben ist das Wesen der Kultur. Nicht dass die Formen beschränken, unfrei machen! Sie geben den Kräften ein wohlbereitetes Bett, sie locken das Leben hervor und machen sicher und frei. — So stärkt die Kultur, stärkt jeden Einzelnen u. damit millionenfach das Volk. — Wenn einmal alle unsere Einrichtungen und Gewohnheiten das Siegel der Rasse tragen, wenn ein deutscher Stil deutsches Leben beherrscht, dann erst werden wir unabhängig sein vom Ausland, werden als echtes, selbst herrliches Volkstum sogar schön, ein »Gegenstand ästhetischer Bewunderung« sein. — Aber auch auf dem Wege zu diesem hohen Ziel wird die Schönheit eine wichtige Rolle spielen. Durch Schönheit, durch Kunst wird die neue Kultur werden, und durch Kultur Zukunft und Grösse. — Allein nicht *die* Kunst wird dies Hohe leisten, die wir heute mit diesem Worte meinen: Die Bilder, Sta-



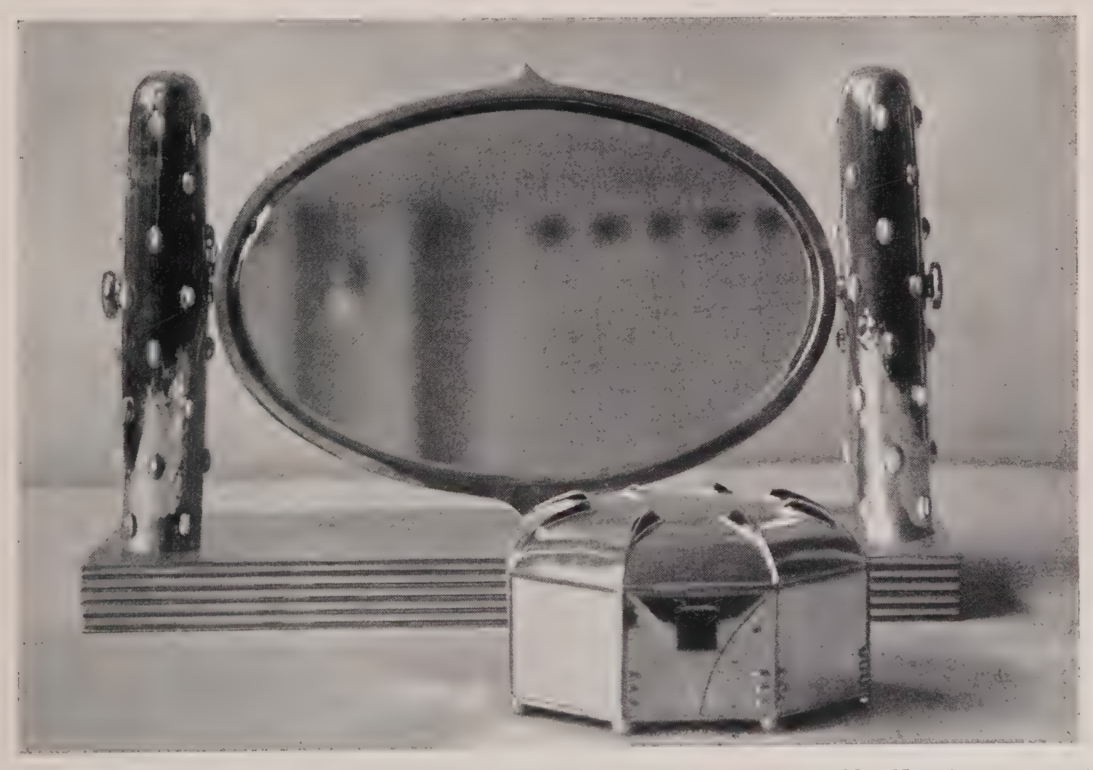
Photographie-Ständer. Silber-Arbeit.

tuen, die Romane, die Opern. Eine viel weitere und tiefere Auffassung ihres Wesens und ihrer Bedeutung wird erst aufkommen müssen. Kunst wird nicht mehr neben dem Leben, der Wirklichkeit stehen, sie wird eingehen in das Leben, es ganz durchdringen und beherrschen. Wenn ich sage, Haus und Kleidung, Fabriken und Staatsanstalten sind künstlerisch einzurichten, so ist Gefahr, dass dies viel zu äusserlich aufgefasst werde; und gar die Forderung, dass die Kunst auch im Staatsleben herrsche, in der Wissenschaft, im Handel! — Und doch gilt es: Das ganze Leben keine Seite, keine Tätigkeit ausgenommen, muss Kultur bekommen, Stil. Und die Kunst wird dabei die Formerin sein, die Gestalterin. Aber die Kunst weiter erfasst und tiefer! Ist denn die Vereinigung von Kraft und Fantasie, Reichtum und Harmonie, Rhythmus und Logik nur dann »Kunst«, wenn sie an einem Gebäude auftritt, oder an einem Möbel, in einem Tonstück, oder einem Schauspiel? Ist ein elastischer Gang weniger künstlerisch, oder der Bau einer Maschine, oder der Gedankengang eines Forschers, oder eine grosszügige Diplomatie? Schon hat man das Künstlerische in Bismarcks Schaffen erkannt, und mehr als ein Gelehrter hat auf das Gleichartige wissenschaftlicher und »künstlerischer« Fantasie hingewiesen; dem einen ist Nietzsche ein Philosoph, dem andern ein Künstler.





Bonbonnière. Silber-Arbeit.

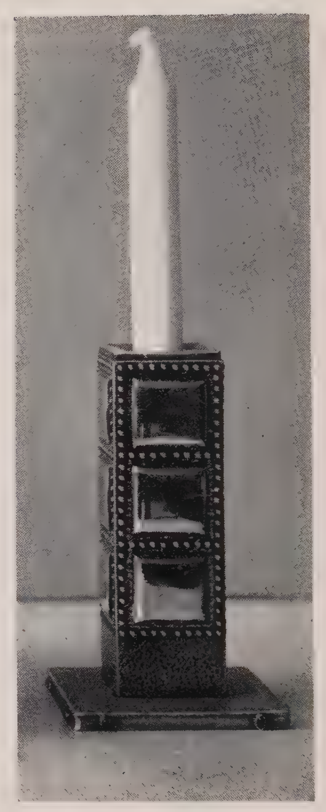


Spiegel und Dose. Silber-Arbeit.



Körbchen
und Leuchter.
Silber-Arbeit.





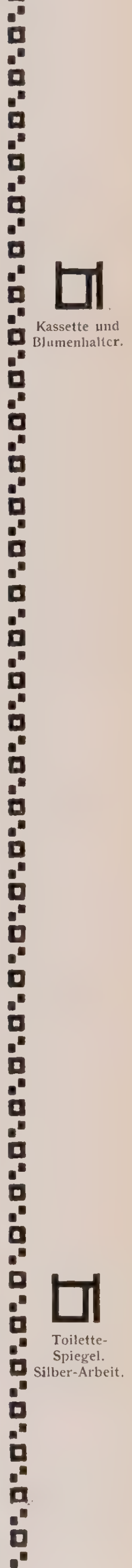
— In der Natur hat alles »Form«; alle Pflanzen und Tiere sind in ihrer Art schön. Aber diese, man möchte sagen, künstlerischen Formen der Naturgegenstände sind ihnen nicht durch Künstler gegeben worden; sie sind von selbst entstanden, aus dem Wesen der Dinge heraus. Und ganz dasselbe ist auch das Ideal für die Gestaltung unseres Lebens. Die natürlichen Formen dafür sollen wir finden, die hervorgehen aus der Eigenart der Rasse. — Man denkt bei dem Worte Formen so gern an Äusserlichkeiten; aber erst wenn sie aufgehört haben, Äusserlichkeiten zu sein, wenn sie aus unserm Wesen heraus geboren und der adae-



Frucht-
Körbchen.
Silber-Arbeit.

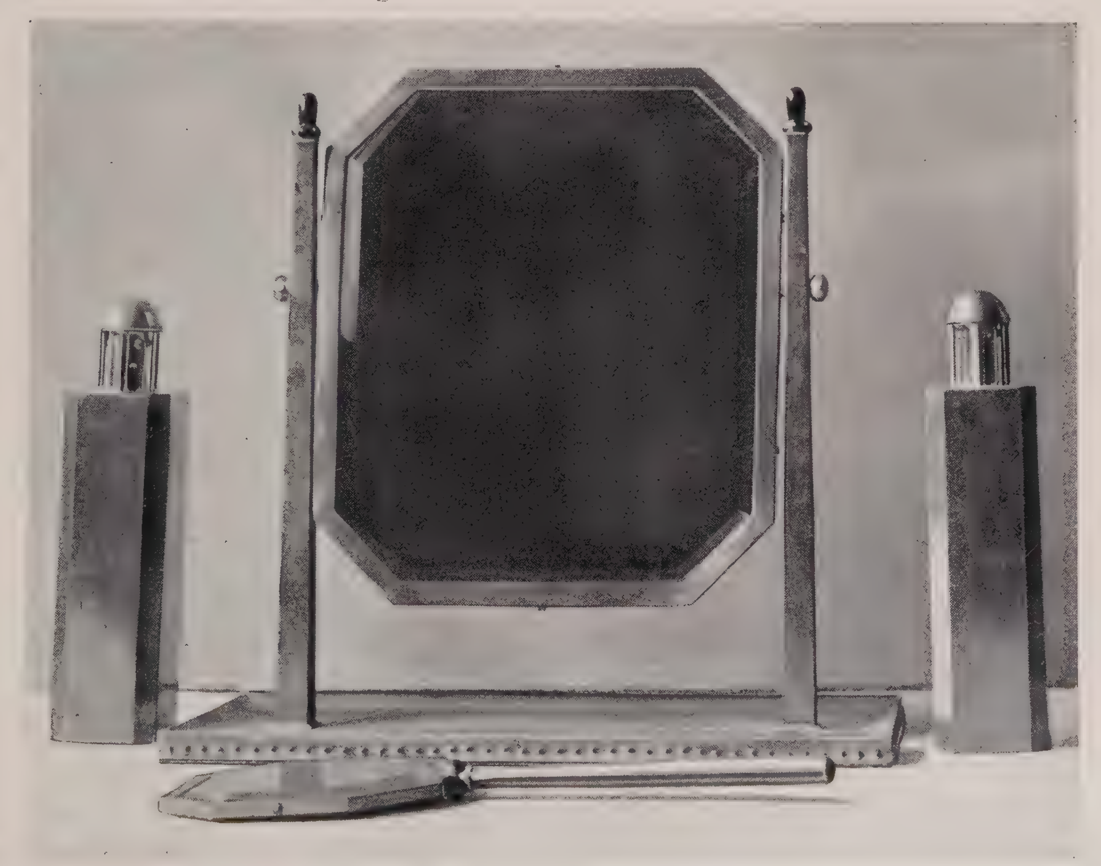






Kassette und Blumenhalter.

quate Ausdruck des innern Lebens geworden sind, werden wir Kunst im Leben, Stil haben. Die schönen Formen, im tiefsten Sinne genommen, sind die natürlichen Formen. Den Rhythmus des Blutes einer Rasse bringen sie zum Ausdruck in allen Lebensäusserungen. Die Formen befreien, kräftigen; sie sind die Musik, welche den Marsch so viel erleichtert. Ohne sie stellen unsere Kräfte ein Chaos dar, ein Durcheinander von Tönen, das wehtut, nicht, wie Musik, ergötzt. Einen wirklichen, tiefen Genuss vom Leben haben





Toilette-Spiegel. Silber-Arbeit.



Körbchen. Silber-Arbeit.

wir erst, wenn es künstlerisch gestaltet ist. — So sind Kultur und Kunst im letzten Sinne eins. Wenn wir aber auch die bisherige Auffassung von Kunst viel zu enge finden, so kann doch die Pflege dieser Gebiete gute Vorarbeiten liefern für die kommende Kultur, indem die Betrachtung der »Kunstwerke« wertvolle, für jene Kultur nötige Eigenschaften übermittelt: Wahrheit, Kraft, Rhythmus etc.

Allein dies genügt nicht; es bedarf allgemeiner und grösster Anstrengungen, wenn wir aus der vollkommenen Unkultur, der rasse- und stillosen Einrichtung unseres Lebens jenes Ideal einer Volkskunst und -kultur erreichen wollen. Vor allem ist es nötig, dass der Deutsche sich seines traurigen Kulturzustandes *bewusst* werde. Vielleicht schämt er sich, wenn er sich in seinen Bauten karakterisiert findet als eitlen Parvenü, aufgeputzt mit schäbig imitiertem Prunk, als Heuchler, der »Mietskasernen für Renaissancepaläste u. moderne Staatsgebäude für antike Tempel« auszugeben versucht; vielleicht sieht er einmal ein, wie jämmerlich es ist, von aller Welt zu borgen und sich Mode und Lebensführung von Fremden vorschreiben zu lassen. — Was wollen wir dem Fremden zeigen, der bei uns zu Gaste ist, das er nicht ebenso gut oder besser zu Hause fände? Etwa die Natur-Schönheiten unserer Berge? — Aber das deutsche Volk wird er nicht finden. Wir haben alle Rasse, alle



Leuchter und Zuckerdose. Silber-Arbeit.

Eigenart verloren. Die neue Zeit mit der Herrschaft der Maschine hat uns nicht gewachsen gefunden. — Grosse Menschen-Mengen wurden seinerzeit bei Neu-Einrichtung der Maschinen-Zivilisation entwurzelt und als Arbeitskräfte, Beamtenmaterial, Unternehmertum in die Grossstädte geworfen. Und sie blieben entwurzelt und schufen sich auch nicht eine Kultur der Maschine, sondern wurden ihre Sklaven. — Für diese grosse Aufgabe, nämlich der Schaffung einer neuen Kultur, hat auch die Kunst noch nichts geleistet. Nach wie vor wird einfach Ausstellungsware produziert und schlägt man sich mit Farben- und andern Experimenten herum. Es fehlt der freien Kunst an der innigen Verbindung mit dem Leben; sie ist zu frei, zu lose, jeden Einflusses auf die Gestaltung unseres Lebens bar. — Aber auch die neue Bewegung in der angewandten Kunst hat nicht gehalten, was sie versprach. Sie brachte uns einige neue Formen für die Gegenstände unserer Umgebung, aber sie griff nicht tiefer ein in die Formung unseres Lebens. Das Verständnis, das sie in weiteren Kreisen fand, war ganz gering, und das Gros der Produktion ist nach wie vor karakterlos, stillos. Was nützt es, dass an die Stelle der Renaissanceschnörkel die des Jugendstils getreten sind? Die Bazarware beherrscht den Markt, undeutsch in ihrem Gepräge, roh, barbarisch und ohne jeden kulturellen Wert. — Es ist unglaublich, welche Verschiedenartigkeit, ja welche Stilgegensätzlichkeiten







Kuchenplatte mit Deckel. Silber-Arbeit.



Kakes-Dose. Silber-Arbeit.



Tee-Kanne, Tasse und Blumenhalter Steingut.

in der Produktion unserer Fabriken herrschen; jede Fabrik bemüht sich, in jeder Saison ein anderes »Genre« zu bringen. Muss dieser Umstand nicht notwendig das Publikum verwirren und unsicher machen? Statt es planmäßig zu erziehen, hetzt man es ab durch die heterogensten Eindrücke. Es wird allmählich stumpf in seiner Aufnahmefähigkeit; der Anblick der kunstgewerblichen Gegenstände hat nicht wohltätig eingewirkt, nicht gebildet, sondern demoralisiert, verzogen. Die Folge ist, dass der Fabrikant sich nie im voraus auf den Geschmack des Publikums ver-

Karaffen und Becher. Steingut.

Schmuck-Kassette. Holz-Intarsia.

lassen kann. Er muss 100 Muster auf den Markt bringen, um vielleicht mit 10 ein Geschäft zu machen. Welcher Aufwand von Erfindung ist hierzu vonnöten, welche Verschwendung von Formen! Alle nur möglichen Konstruktionen werden versucht, und die von Berühmtheiten des Tages geborgten Motive zu Tode gehetzt. Man denke nun einen Augenblick daran, wieviel weniger Muster die Engländer verbrauchen! Sie handeln auch hierin sehr ökonomisch; wir aber treiben Raubbau mit den Motiven und mit den — Menschen. — Der deutsche Unternehmer hat sich für die neue, kulturelle Aufgabe als gänzlich unfähig erwiesen: Erst hatte er für die neue Bewegung nur Unverstand u. Hohn; wie er aber sah, dass einige damit ein Geschäft machten, da begann die skrupelloseste, wildeste Ausbeutung, ohne Verständnis für das Wesen der Sache und ohne Gedanken an die Zukunft. Die Absicht war nur, solange der »Jugendstil« gehe, möglichst viel mit ihm zu verdienen. — So hat denn auch die neue Bewegung im Kunstgewerbe uns der Kultur der Zukunft kaum näher gebracht; sie zeitigte keinen deutschen, überhaupt keinen einheitlichen Stil. Und doch wäre es namentlich für die Kinder



Schmuck-Kassette. Holz-Intarsia.



Stand-Uhr. Holz u. Silber

von grösster Wichtigkeit, in einer stil- und karaktervollen Umgebung heranzuwachsen. Denn mehr als das in der Schule Gelernte sind solche Imponderabilien von grösstem Bildungswert für die Psyche des Kindes. Wir müssen alles tun, die Entwicklung unseres Volkes zu fördern und einem bestimmten idealen Ziele entgegenzuführen. Und eine Entwickelung *kann* »gemacht« werden, mögen die Philister dagegen sagen was sie wollen. Unser Leben ist nicht mehr unbewusst, wie das kindlicher Völker und so müssen wir auch bewusst unsere Zukunft gestalten. Das ist »Politik«. Vor allem gilt es jetzt, nicht zu ruhen, bis die Überzeugung allgemein ist, dass uns trotz der wissenschaftlichen und der technischen Errungenschaften noch das Wichtigste fehlt, und dass wir ohne dieses nicht mächtig, nicht glücklich sein werden; und dass wir dieses Wichtigste, die deutsche Volkskultur, nur durch Vermittelung der Kunst erringen werden. Wir müssen eine Methode der Erziehung des Volkes finden, wir brauchen eine zielbewusste Kunstpolitik, die es auf Förderung der Kultur abgesehen hat und nicht ausschliesslich auf Füllung von Museen oder glänzende Ausstellungen, wie es bisher leider fast überall der Fall war. Aber bis heute haben wir in Deutschland noch wenig gute Politiker und die Kunst-Politik ist fast ganz unvertreten. —

ANTON JAUMANN.

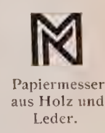


Holz-Kassette

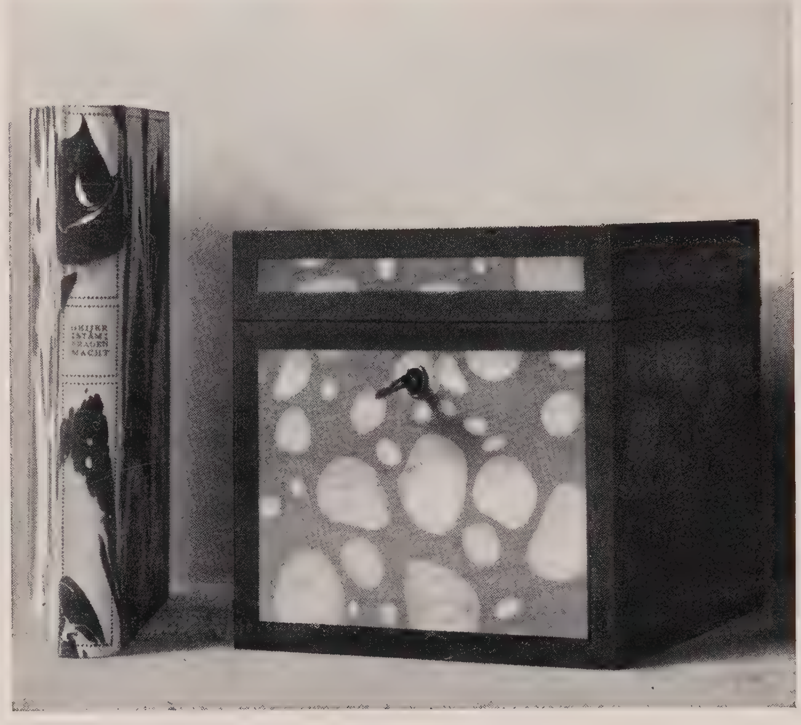
Der neue Stil im Kunstgewerbe.

Anlässlich der kunstgewerblichen Ausstellung, die in Verbindung mit dem »Deutschen Künstlerbund« gegenwärtig in den Räumen der Münchner Sezession zu sehen ist, sind auch von Seiten der ernst zu nehmenden Kritik wieder wie so oft jene Bedenken hervorgetreten, die in der Frage nach dem »neuen Stil« gipfeln. Die feste, sichere Formsprache älterer Stil-Epochen, die, im Einzelnen unendlich wandelbar, doch im Ganzen stets einen unzerstörbaren fixen Kern erkennen lässt, verführt die Kritiker immer wieder zu übereilten Ausfällen gegen die moderne Innenkunst, in der sie nur ein karakterloses Formvolapük, ein babylonisches Chaos von Gestalten erblicken, ohne einen ruhenden Punkt in der Erscheinungen Flucht zu gewahren. Auch der Hinweis auf die überall streng festgehaltenen Generalprinzipien aller moderner Möbelkunst: Material-Echtheit, konstruktive Ehrlichkeit, handwerksgerechte Behandlung des Holzes, Gebrauchsfähigkeit — auch dieser Hinweis genügt ihnen nicht, um ihre Zweifel hinsichtlich der bestehenden Formen-Anarchie zu entkräften.

Mit anderen Worten: diese Kritiker und mit ihnen ein beängstigend grosser Teil des Publikums vermissen an den Erzeugnissen des modernen Kunstgewerbes jenen Bestand an *festen Formen* und *Dekorationsmotiven,* der die alten Stile auszeichnet. Sie vermissen an ihnen ein regulatives Prinzip, das für unsere Möbelkünstler eine ähnliche Rolle übernehmen könnte, wie sie bei der Renaissance die gerade Linie und der rechte Winkel, beim Rokoko die geschwungene Linie gespielt hat. Und sie vermissen damit in der Tat etwas, was noch nicht da ist. Jene Generalprinzipien des modernen Kunstgewerbes,



Papiermesser aus Holz und Leder.



Holz-Kassette und Einband.

man sich moderne Einrichtungen aber auf dieses ganze hin an, so ergeben sie alle ohne Ausnahme eine merkwürdige Übereinstimmung in ihrem Geiste und lassen erkennen, dass wir in diesen Werken zwar vielleicht noch keinen »Stil«, aber doch eine streng einheitliche Stilisierung besitzen. War denn nicht auch der Geist der Renaissance eher vorhanden als jene hohe Ausbildung seiner Formsprache, die wir heute bewundern? War

von denen oben die Rede war, sind in der Tat bis heute noch nicht im Stande gewesen, eine formale oder dekorative Konvention irgend welcher Art zu erzeugen. Und fügen wir gleich hinzu: sie werden diese Konvention niemals erzeugen können, weil sie ausserordentlich weit gefasst sind und innerhalb ihrer Schranken der subjektivsten Betätigung den denkbar weitesten Raum bieten.

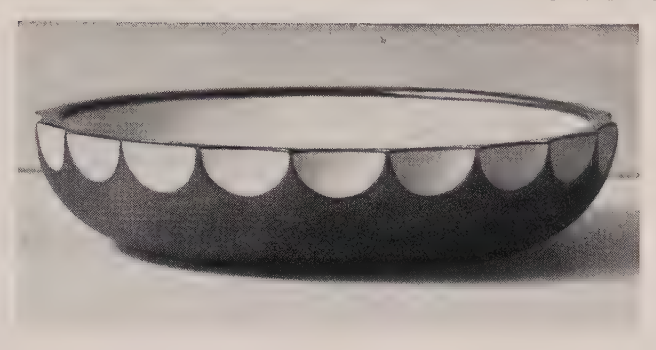
Was jene Kritiker jedoch bei ihren Ausstellungen fast stets übersehen, das ist der *Geist* der modernen Innen-Ausstattung, jenes luftige Etwas, das wohl im ganzen klar und deutlich zur Erscheinung kommt, das sich aber immer mehr verflüchtigt, je mehr man sich auf das einzelne beschränkt. Sieht

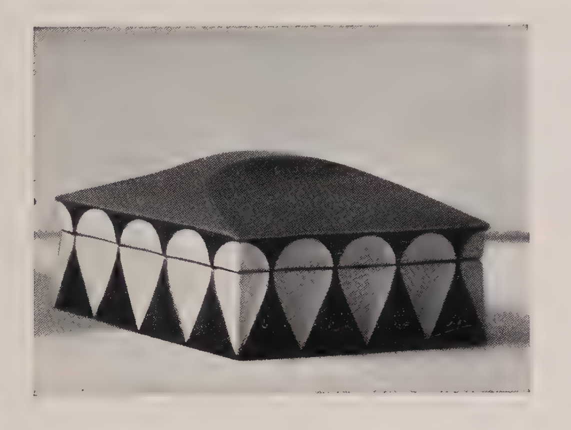
nicht die Menschheit des 18. Jahrhunderts schon mitten in jener holden, kapriziösen Degeneration begriffen, als sie die schweren Linien des Barock in lauter Menuettmelodie auflöste, als sie die Symmetrie der Régence launenhaft durchbrach und die tausend lieblichen Details erfand, die wie eine bunte Schar von Schmetterlingen, wie hingehaucht, ihre Räume schmückten? Naturwissenschaft und Geschichte haben uns doch längst wetteifernd darüber belehrt, dass überall das einzelne aus dem ganzen folgt; dass erst ein Volk da sein muss,



Dosen. Leder-Arbeit.

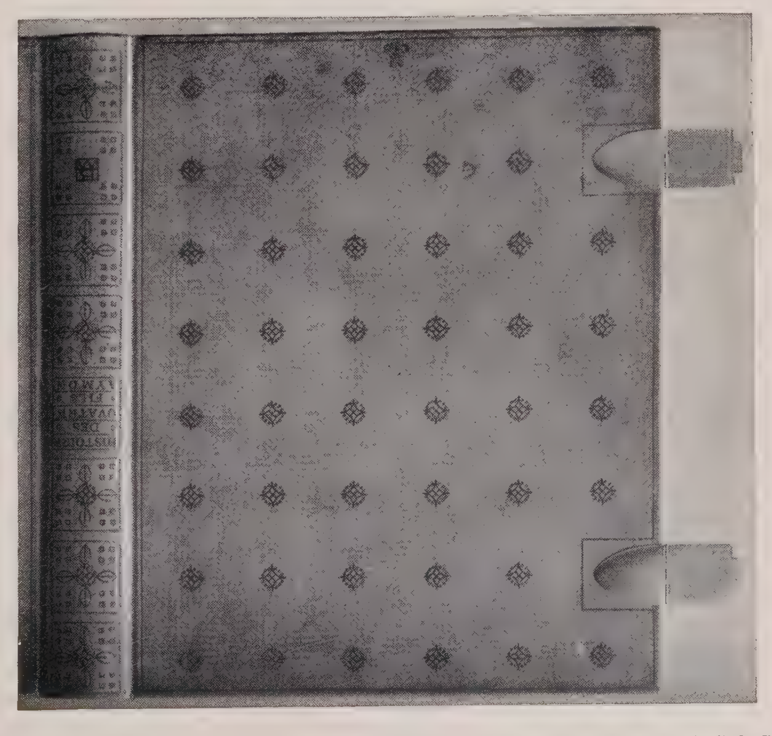
ehe eine nationale Kunst entsteht, dass erst ein Land da sein muss, ehe ein Volk die Eigenart dieses seines Landes in seinen Karakter aufnehmen kann. So halte man sich denn auch bei der Frage des neuen Stiles an diese Wissenschaft und erkenne an, dass das ganze, der Geist, das zeugende, schöpferische Prinzip auch hier schon längst festgelegt ist, und bescheide sich im übrigen mit der Zuversicht, dass diese generelle Kraft ihre Wirksamkeit langsam und allmählich vom ganzen in die Teile, von den Teilen ins Einzelne und Kleinste ausdehnen wird, bis auch der letzte Schlossbeschlag von ihr ergriffen ist. Möge nur erst die wichtigste Etappe der kunstgewerblichen Entwicklung zurückgelegt sein (ich meine den Übergang der Handwerkskunst aus den Händen des Künstlers in die des Handwerkskünstlers und des Unternehmers), so wird der »neue Stil« im Sinne jener ungeduldigen Idealisten auch nicht mehr lange auf sich warten lassen.





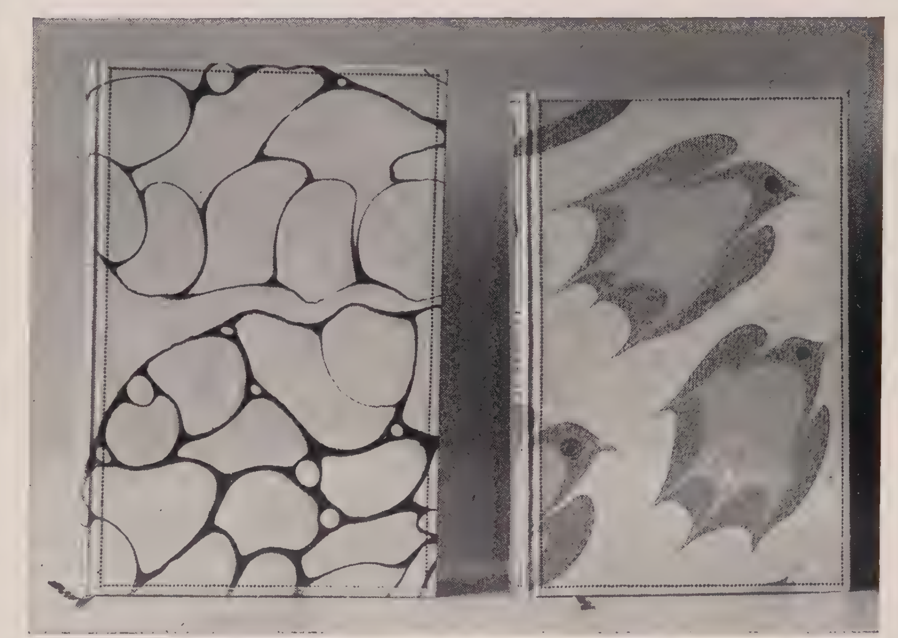
Schale und Dose. Leder-Arbeit.

Haben wir das Ganze, so haben wir auch mit der Zeit das Einzelne. — Kann es zweifelhaft sein, worin dieser Geist des Ganzen bei der heutigen Innenkunst besteht? Wohl kaum. Karge Formgebung, strengste Besonnenheit beherrscht die Gestaltung, die in ihrer Art genau so positiv karakteristisch ist wie Üppigkeit und malerische Pracht für die Renaissance. In der Vermeidung aller grossen, pathetischen Geberde legitimiert sich die moderne Innenkunst als das echte Kind unseres Zeitalters, das der prunkvollen Repräsentation auf allen Gebieten abhold ist. Sie spiegelt so treu als möglich die kernige Tüchtigkeit, die kühle Echtheit des Zeitgeistes wieder, sie liefert in der unendlichen





Pergament-Einband. Goldprägung und Silber-Beschläge.

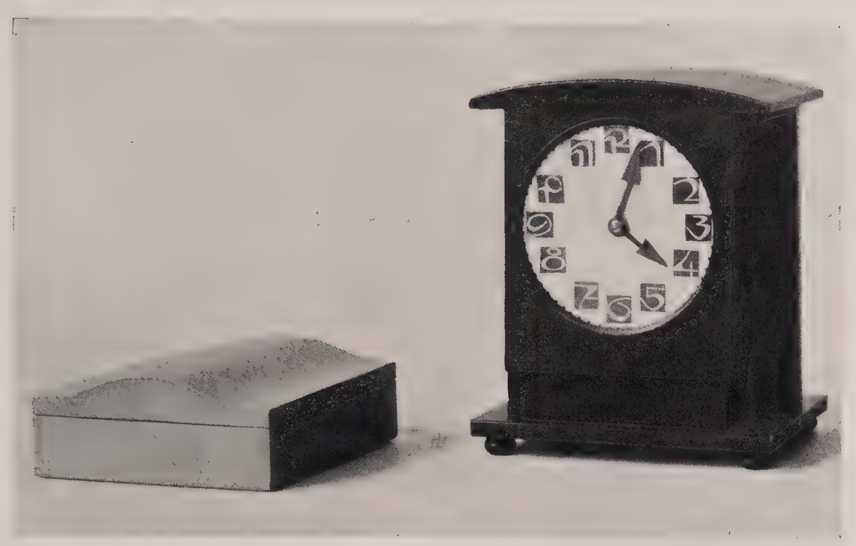


Einbände mit handmarmoriertem Papier.

Zartheit ihrer Farben, in der disziplinierten Zurückhaltung ihrer koloristischen Kontraste ein wahres Abbild der herrschenden Nervenverfeinerung. Sie hebt endlich dadurch, dass sie stets nur einen unaufdringlichen, gefälligen Rahmen für die Person des Bewohners liefern will, die individualistischen Tendenzen der Gegenwart treffend hervor. Nur wer die Wahrheit nicht schätzt, oder sich absichtlich gegen dieselbe verschliessen will, kann die eminente Bedeutung der modernen Innen-Kunst verkennen. Und wer die Wahrheit nicht schätzt, hat auch von der Kunst im allgemeinen nichts begriffen, deren Seele sie ist. —

WILHELM MICHEL—MÜNCHEN.

Kassette und Einband. Leder-Mosaik.



Uhr u. Dose.
Leder-Arbeit

Künstler und Perspektive.

Prüft man mit einiger Aufmerksamkeit neuere Werke der Malerei, so findet man auf ihnen zahllose, oft recht gewaltsame Verstösse gegen die Gesetze der Perspektive. Obwohl kein Kunstfreund ein Werk, das sonst hohe künstlerische Qualitäten aufweist, seiner perspektivischen Inkorrektheiten wegen verdammt, so muss doch selbst der Nachsichtigste zugestehen, dass der Wert eines sonst tüchtigen Werkes durch unmotivierte Fehler in der Zeichnung keineswegs gehoben wird. Ich betone das Wort unmotiviert, um von vornherein dem Einwand zu begegnen, dass ja auch die grossen Meister der Renaissance hier und da der Perspektive ein Schnippchen geschlagen hätten. Wo nämlich die Grossen der Vergangenheit sich einmal über die Gesetze der Perspektive stellten, findet man unschwer auch gewichtige Gründe für dieses Verfahren. Im allgemeinen kann man die Behauptung aufstellen, dass die grossen Maler früherer Zeiten auch Meister in der Beherrschung der Perspektive waren. Ganz das Gegenteil gilt von vielen modernen Künstlern, deren perspektivische Fehler, weil sie in der Regel gerade da auftreten, wo sie am wenigsten angebracht sind, nur allzu deutlich den Mangel an Verständnis für die Gesetze der Perspektive, überhaupt einen gewissen Mangel an anschaulichem räumlichen Denken erkennen lassen.

Wenn z. B. jemand eine Fischer-Flottille malt und die in der Ferne segelnden Schiffe dreimal so gross darstellt, als sie auf Grund einer richtig durchgeführten Konstruktion, die übrigens nur zwei Hilfslinien erfordert, sein müssten, so arbeitet er der Tiefenwirkung des Bildes direkt entgegen, und der Fehler wirkt um so unangenehmer, je mehr man sonst am technischen Raffinement des Bildes das Bestreben herauserkennt, eine möglichst naturalistische Tiefenwirkung zu erzielen. Ein sonst vorzügliches Gemälde, das mir zu Gesicht kam, wäre nicht wirkungsloser geworden, wenn der Künstler die rückwärts verlaufenden Kanten der im Vordergrunde stehenden Fischerhütten *im* statt *über* dem Horizonte des offenen Meeres, welches das Bild nach hinten zu abschloss, vereinigt hätte. — Die argen Verstösse, welche Klinger gegen die Gesetze der Perspektive auf seiner sonst so meisterhaften Radierung »eine Mutter« macht, könnte man höchstens damit entschuldigen, dass der Künstler die Absicht gehabt habe, eine zur Stimmung



Einband mit handmarmoriertem Papier.

des Bildes gehörende Verwirrung und Unruhe im Beschauer zu erzeugen. Doch erscheint mir dieser Trick, wenn es einer sein soll, schon sehr gewagt. Meist findet man, wie gesagt, für die Fehler auf modernen Bildern keine Entschuldigung.

Es gibt natürlich Fälle, in welchen man mit vollem Recht die Gesetze der Perspektive oder, korrekter ausgedrückt der Zentralprojektion, ignorieren darf, z. B. wenn es sich um eine bessere dekorative Raumausfüllung handelt, als sie auf perspektivischem Wege erzielt würde, oder bei der Darstellung von langen Friesen, vor denen man seinen Standpunkt fortwährend wechselt. Aber gerade, wenn es sich darum handelt, zu entscheiden, ob ein solcher Fall vorliegt, versagt oft das Taktgefühl unserer Künstler. Sie quälen sich beispielsweise bei der Ausführung von Reliefs auf Denkmälern, welche monumental wirken sollen, mit zentralprojektiven Konstruktionen ab, wo der Grieche die schlichte orthogonale Parallelprojektion gewählt haben würde.

Jedenfalls gehen die meisten unserer Künstler planlos vor, wenn sie Fehler machen, fühlt man keine zielbewusste Absicht heraus, es sei denn die sehr eigensinnige Absicht, gegen die Gesetze der Perspektive aus Prinzip zu verstossen, um seinem Hasse gegen alles, was den Anstrich des Wissenschaftlichen hat, Ausdruck zu geben. Von einem solchen Hass, zum mindesten von einer Nichtachtung gegen die Perspektive als Wissenschaft aber, das kann niemand leugnen, sind viele Künstler heute erfüllt. — Als Beweis führe ich nur eine Äusserung*) Schultze-Naumburgs an, vor dessen künstlerischer und schriftstellerischer Tätigkeit ich sonst die allergrösste Hochachtung hege: »Auch eingehender perspektivischer Unterricht ist für den Maler meist unnötig. Jeder

*) Enthalten in: »Das Studium und die Ziele der Malerei«, Eugen Diederichs.



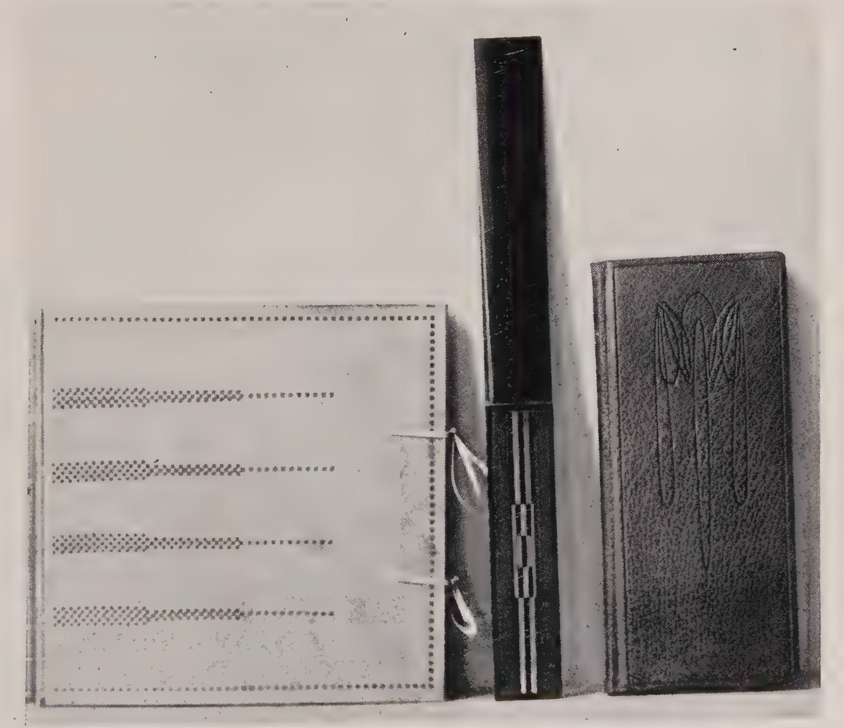
Dose und Einband. Leder-Arbeit.

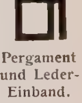




Kassetten und Einband. Leder-Arbeit.

Maler wird sich beim Zeichnen nach der Natur die für die Praxis notwendigen Erfahrungen selbst bilden, Theorie nützt ihm dabei garnichts, nur eine gute Beobachtungsgabe, u. wenn er nach Theorie verlangt, wird er sich wohl noch soviel seiner Mathematikstunden entsinnen, dass er sich selbst das Notwendigste ableiten kann. Fällt ihm einmal in der Natur etwas schwer, so nehme er den Motivsucher zur Hand, so kann er sich mit dessen Hilfe und mit seinen offenen Augen überzeugen, wie die Linien laufen. Ich habe in meinem Leben noch nicht gesehen, dass ein Maler ohne perspektivische Kenntnisse vor der Natur in Verlegenheit geraten wäre. Und hätte er einmal auf einem Bilde wirklich eine perspektivische Konstruktion zu machen, so fällt es in der Praxis nie einem Künstler ein, sich diese selbst zu machen, sondern er geht zum Architekten und lässt sie sich machen. Da aber die gestellten lebenden Bilder mit dem konstruierten Prospekt auf dem Aussterbe-Etat sind, so wird auch dieser Fall selten vorkommen. — Es ist überhaupt besser, die Linien laufen falsch, mathematisch falsch, aber so, wie der Künstler sie gewollt und empfunden hat,





Pergament und Leder-Einband.

Finger-Ringe
Gold-Arbeit.

als sie geben dem Architekten keinen Grund zum Ärgernis, stören aber den Maler. Ich kenne auf Bildern absichtliche perspektivische Fehler, und doch dürften diese Bilder um kein Haar breit anders sein. Die Perspektive des Architekten ist nicht immer maßgebend für den Maler. Eine Kugel kann rein perspektivisch auf der Bildebene als Ellipse projiziert werden, bei dem Maler wäre das ganz verkehrt, da er einfach zu sagen hat: Kugel erscheint mir stets als Kugel und mich gehen nur meine Erfahrungen der Erscheinung an. — Es gibt auch einen mathematischen Grund dafür, dass die rein geometrische Perspektive in der Malerei nicht immer anwendbar ist. Eine absolute geometrische Perspektive gibt dem Beschauer nur dann ein korrektes Bild, wenn sein Auge sich in einem gewissen Punkte vor der Bildebene befindet. Von jedem anderen Punkte aus betrachtet, wäre das Bild mathematisch falsch. Manche Photographien, besonders von Innenräumen, welche mit sehr weitwinkeligen Objektiven gemacht sind, bieten extreme Illustrationen solcher geometrisch korrekten Bilder. Sie ergeben ein der Natur entsprechendes Bild, wenn man ihnen das Auge unnatürlich nähert, bei gewöhnlichem Abstand jedoch erscheinen sie verzerrt. Ein Gemälde dagegen soll von einer grossen Anzahl verschiedener Punkte betrachtet werden können.« — Genau so wie Schultze-Naumburg urteilen fast alle Künstler, die ich kennen zu lernen Gelegenheit hatte, und doch enthält das vorstehende Urteil meiner Ansicht nach eine Reihe von Irrtümern, von denen ich nur einige zu berichtigen versuchen will. Die Fehler welche tatsächlich täglich von Malern beim Arbeiten nach der Natur gemacht werden, zeigen, dass die betreffenden Künstler sich vor der Natur eben nicht zu helfen wissen, dass ihr »Gefühl«,



Schmuck.
Silber-Arbeit.

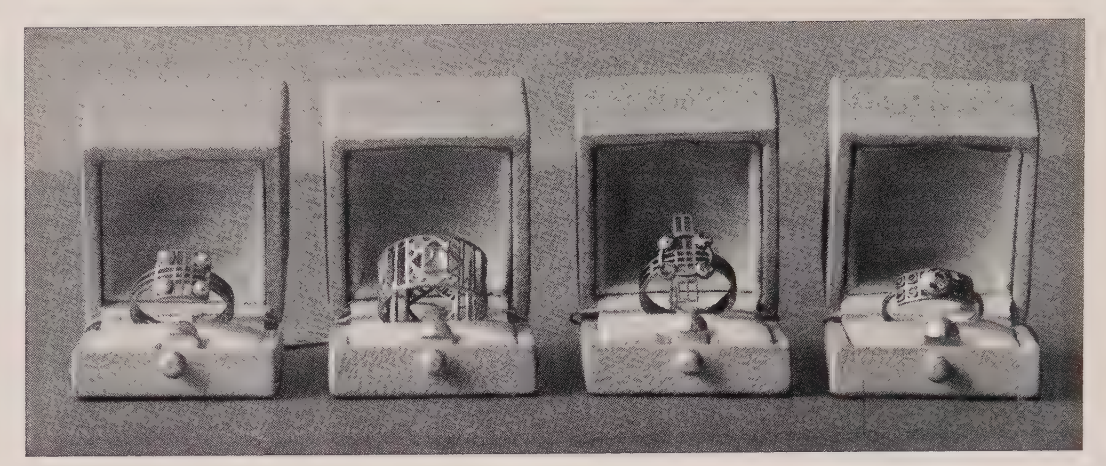
worauf man sich heute so gern beruft, sie jämmerlich im Stiche lässt. Wenn auch die konstruiertenProspekte auf dem Aussterbe-Etat stehen, so kommen doch, das kann freilich nur einer beurteilen, der die Perspektive wirklich kennt, hunderte von Fällen vor, in denen der Künstler sich, gestützt auf perspektivische Kenntnisse, seine Arbeit ausserordentlich erleichtern könnte. Ein Maler, der in solchen Fällen immer erst zum Architekten laufen muss, spielt doch eine gar zu jämmerliche Figur. Er gleicht einem Historiker, der sich Urkunden immer erst übersetzen lassen muss, und dem dadurch oft die interessantesten Deutungen entgehen. Man darf nicht übersehen, dass gerade das räumlich perspektivische Denken, welches geschult genug ist, um sich über langweilige Frontansichten und über vorgezeichnete Grundrisse hinwegzusetzen, unter Umständen die fruchtbarsten Anregungen zu malerischen Kompositionen gibt, bei welchem Worte man durchaus nicht an die berüchtigten Prospekte zu denken braucht, denn die Gesetze der Perspektive erstrecken sich auf alle Wesen in der Natur, auf Sonnenstrahlen, Meereswellen, Wolken, Pflanzen, Tiere und Menschen. Es ist richtig, dass eine matematisch korrekte Perspektive nur von »einem« Punkte aus gesehen eine richtige Vorstellung gibt, aber sie deshalb ganz zu verwerfen, hiesse so viel wie ein Stück Brot zurückweisen, wenn wir wissen, dass es uns doch nicht auf die Dauer vom Hungertode rettet.

So lange Schultze-Naumburg nicht die Aufgabe löst, »ebene« Bilder so darzustellen, dass sie von »jedem« Punkte des Raumes aus betrachtet, eine natürliche



MK

Halsband. Gold mit Steinen.





Fingerringe.
Gold.

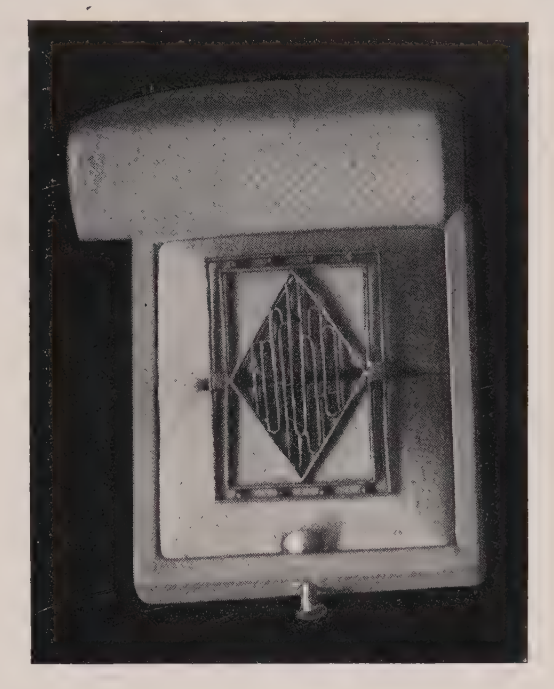
Halskette
für Mädchen.
Silber.

Wirkung ergeben, so lange hat er nicht das Recht, diejenige Darstellungsart zu bekämpfen, die diese Aufgabe wenigstens für »einen« Punkt des Raumes ziemlich einwandsfrei löst. Die mathematische Perspektive ist eben ein Notbehelf, der wie jeder Notbehelf seine Mängel hat. Sie erscheint von einem falschen Punkte aus betrachtet zuweilen allerdings unnatürlich, jede andere Darstellungsart aber noch viel unnatürlicher. Der Missbrauch einer Sache schliesst den richtigen Gebrauch derselben nicht aus; wenn einzelne Künstler, denen der Geist der malerischen Perspektive nur halb aufgegangen ist, sich zu kurzer Distanzen bedienen und dadurch zu unnatürlichen Verzerrungen gelangen, so brauchen ihnen das andere Leute nicht nachzumachen. Gerade einer, der die Theorie der Perspektive völlig beherrscht, wird solche Fehler vermeiden und immer neue befriedigende künstlerische Lösungen finden. Ein wesentlicher Umstand, der für die Benutzung der mathematischen Zentral-Projektion als künstlerisches Darstellungsmittel spricht, ist die grosse Verbreitung photographischer Aufnahmen, die ja nichts anderes als Zentral-

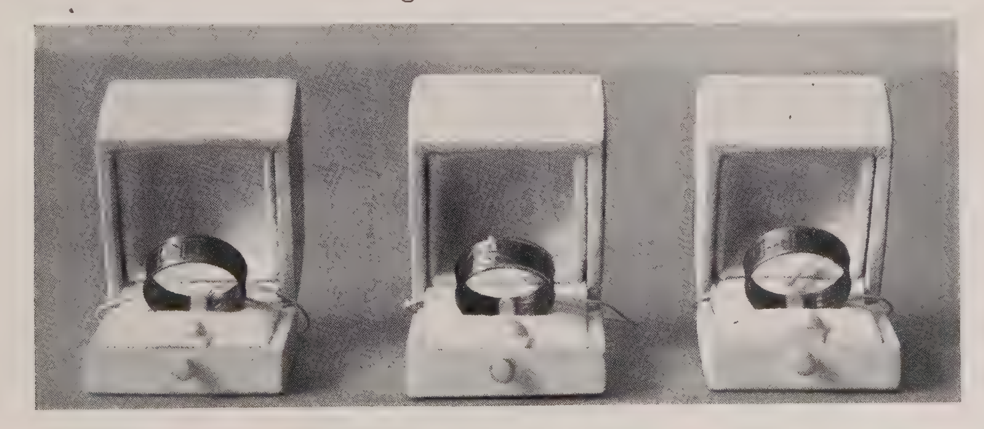
Projektionen sind, und an die sich unser Auge schon so gewöhnt hat, dass selbst einem Kinde die stärksten Verzerrungen heute nicht mehr fremdartig erscheinen.

Es ist ein trauriges Merkmal der einseitigen unharmonischen Erziehung des lebenden Menschen-Geschlechtes, dass Künstler und Mathematiker sich nicht mehr verstehen, obwohl es doch kaum eine innigere Wesensverwandtschaft, als zwischen künstlerischer und mathematischer Phantasie gibt, obwohl die Blütezeiten der bildenden Künste stets mit dem Aufblühen der mathematischen Wissenschaften zusammenfiel und obwohl grosse Künstler wie Dürer, Alberti, Michel Angelo und Leonardo da Vinci sich mit Vorliebe in mathematische Grübeleien verloren. Die wunderbaren griechischen Tempelbauten durchdrang bis in ihre kleinsten Einzelheiten hinein (vergl. W. Schultz, Harmonie in der Baukunst, Hannover, bei Carl Manz) dasselbe, nicht nur instinktiv gefühlte, sondern absichtlich gewollte und hineinkontruierte Gesetz der Proportion. Phidias konnte erst nach dem Auftreten des Pythagoras seine unsterblichen Werke schaffen, und die von einem künstlerischen Hauche durchwehten philosophischen Lehren eines Platon konnten sich nur in einem Volke, das einen Pythogoras und einen Phidias hervorgebracht hatte, entwickeln. Die scheinbar so willkürliche gotische Kunst beruht auf mathematischen Prinzipien, die sich zum Teil bis in die Neuzeit hinein als handwerksmäßige Rezepte forterbten, und den Ausgang des Mittelalters karakterisiert wiederum ein gleichzeitiger Aufschwung von Kunst und Mathematik. Wie eingehend sich Leonardo da Vinci mit mathematischen Untersuchungen befasste, um seiner Phantasie genüge zu tun, zeigen unter anderm zahllose von ihm erfundene geometrische Gebilde, die erst jüngst weiteren Kreisen in der Veröffentlichung von Prof. Beck—Darmstadt durch den Druck zugänglich gemacht wurden (vergl. Zeitschrift für gewerblich. Unterricht, 1903 Nr. 12 u. folgende).

Professor Guido Hauck hat im Jahre 1880 in einem Vortrage: Die Stellung der Mathematik zur Kunst und Kunstwissen-



Schmuck. Silber.

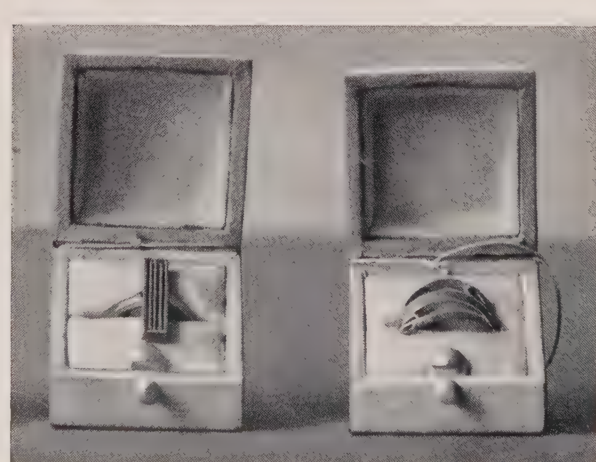


Fingerringe. Gold.

Anhänger. Silber.

schaft« (Berlin, bei Ernst & Korn) die Wesensverwandtschaft zwischen Kunst und Mathematik so schön beleuchtet, dass ich mich nicht enthalten kann, einige seiner Worte wiederzugeben: »Wie gerne möchte ich Euch, Ihr Künstler, einen Einblick in das Innerste unserer mathematischen Werkstätte ermöglichen. Ihr würdet gewahr werden, dass es darinnen keineswegs so kalt und öde ist, als Ihr vielleicht glaubt. Ihr würdet darinnen das Geisteswehen einer Poesie verspüren, deren Reinheit und Erhabenheit der Eurigen geistesverwandt ist . . . . — So hebt der Mathematiker sich an der Hand seiner Formel-Symbolik auf den Schwingen der Phantasie empor — bis zu jenen Höhen, wo ihn die überirdische Gewalt jenes stillen, sanften Sausens erfasst, in dem sich seiner ahnenden Seele die Nähe des Weltgeistes offenbart, — zu jenen Höhen, wo der strahlende Schein der Erkenntnis der göttlichen Weltordnung erwärmend und erquickend in sein Herz fällt, wo er den geheimnisvollen Kreislauf des Beginnens und Zerrinnens, des Entstehens und Vergehens als die Betätigung der ewigen allwirkenden Kräfte und Gesetze erkennt, die von des Schöpfers Hand als formbildende und lebengebende Prinzipien in die tote Materie gelegt worden sind, und er »»erschaut in reinen Zügen die wirkende Natur vor seiner Seele liegen««. — Und eben dort in jenen Höhen, wo sich der Forscher Klarheit schafft über die weitesten u. höchsten Fragen, wo er sich seiner Menschenwürde voll bewusst wird u. Stellung nimmt zu den hohen Aufgaben und Pflichten, deren Verwirklichung den Zweck menschlichen Daseins und das Ziel seines Ringens und Strebens bildet, — eben dort begegnet er dem Künstler, der — getragen von den Sehnsuchtsschwingen heiliger Begeisterung für das ewig Wahre und Gute und Schöne — derselben Quelle reiner Erkenntnis, demselben »»Strahlensitz der höchsten Schöne«« zustrebt. Dort tauschen sie den Bruderkuss und Hand in Hand und Herz in Herz — schwelgen sie im Anschauen des reinen Lichtquells ewiger Wahrheit und Schönheit.«

Anhänger. Silber.



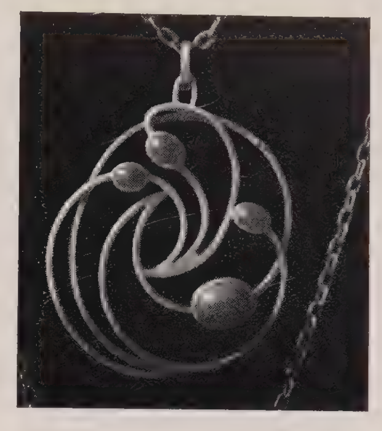
Fingerringe. Silber.

Der Abstand zwischen künstlerischem und mathematischem Denken ist in der Tat nicht so gross, wie man glauben machen will. Es steht einem Künstler weder übel an, noch

ist es für ihn nutzlos, sich in die Lehren der Perspektive mit wissenschaftlicher Gründlichkeit zu vertiefen. Sie werden seinen Blick für manches schärfen, das ihm bis dahin unklar und verschwommen erschien, sie werden ihm ein Neuland, einen Tummelplatz der Phantasie erschliessen, von dem er sich nichts träumen liess.

Derselbe Hauck, von dem soeben die Rede war, hat ein Buch »Die subjektive Perspektive« geschrieben, in welchem er den Versuch macht, die mathematische Zentralprojektion dem subjektiven Empfinden beim Betrachten der Natur, also der Art des wahrhaft künstlerischen Sehens, anzupassen. Dieses Buch ist in doppelter Hinsicht lehrreich, es zeigt aufs deutlichste, dass die Zentralprojektion »zwar nicht als die ausschliesslich berechtigte, aber doch als die im allgemeinen rationellste Form der bildlichen Darstellung« angesehen werden muss, und ferner, dass nur einer, der ein ziemlich tiefes Verständnis für die Zentral-Projektion besitzt, imstande ist, ihre Schwächen bei künstlerischen Darstellungen in genialer Weise zu umgehen.

Nur wer eine Sache halb kennen gelernt hat, fühlt sich durch sie beengt, ist unfrei und geneigt, sie zu verurteilen. Es ist z. B. bekannt, dass die grössten Feinde der Stenographie diejenigen Personen sind, die sich nur vorübergehend mit ihr befassten, ohne bis zur völlig mechanischen Beherrschung der Wortbilder gelangt zu sein. Genau so ergeht es vielen Kunstjüngern mit den Lehren der Perspektive. — Die Ursache für die so weit verbreitete Unkenntnis auf dem Gebiete einer so interessanten, nützlichen Wissenschaft und für den Hass mancher Künstler gegen die Perspektive liegt, wie ich glaube, in der durchaus verkehrten Art und Weise, wie sie an Kunstakademien meist gelehrt wird. — Da man weiss, dass der Architekt häufig perspektivische Ansichten seiner architektonischen Entwürfe aufzureissen hat, so glaubt man, er sei die zum Unterrichterteilen auf diesem Gebiete geeignetste Person. Er wird fast immer als die höchste Instanz in allen perspektivischen Fragen angesehen. Man übersieht aber dabei oder man weiss nicht, dass der Architekt sich einer äusserst einseitigen, für Maler ganz und gar unpraktischen Methode bedient, und dass seine perspektivischen Kenntnisse sich nur selten auch auf die mathematische Darstellung von Körpern in »allgemeinster« Lage erstrecken. Der Architekt stützt sich bei allen seinen Konstruktionen auf das Vorhandensein von Grund- und Aufriss des in Perspektive zu setzenden Gebildes, und er hat es fast nur mit sogenannten »speziellen« Fällen, mit Senkrechten, mit Wagrechten u. mit rechten Winkeln zu tun. — Der Maler aber bedarf einer Methode, die ihn instand setzt, ohne viel Federlesens, womöglich freihändig jedes Phan-



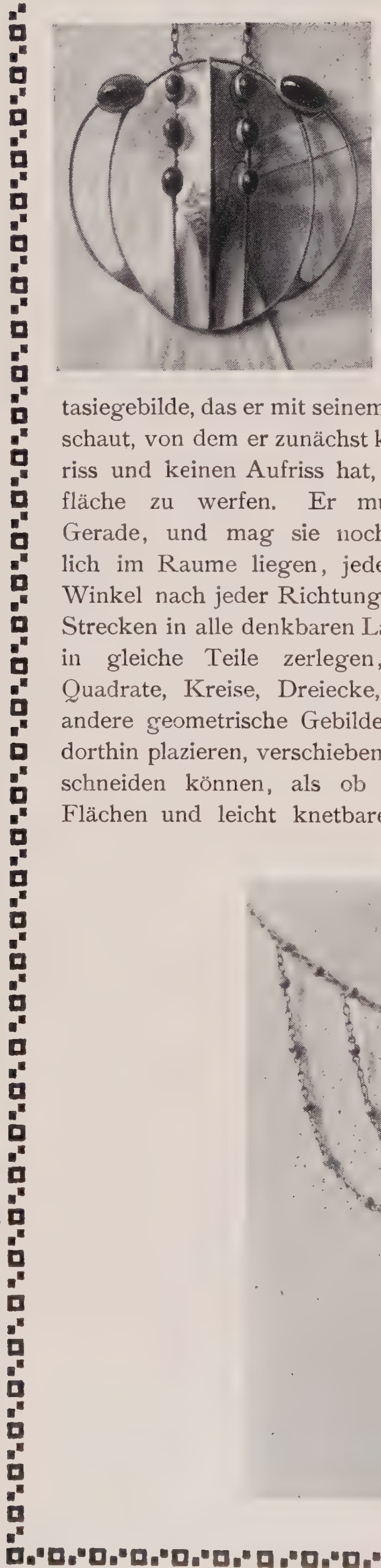


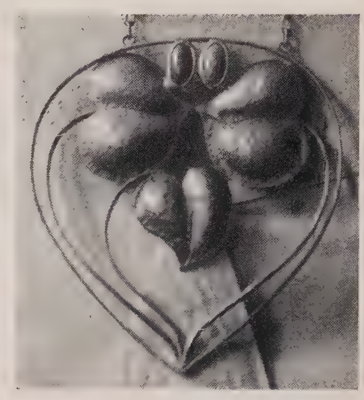
Anhänger Silber.





Anhänger. Silber.



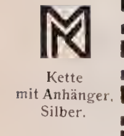


Anhänger.
Silber.

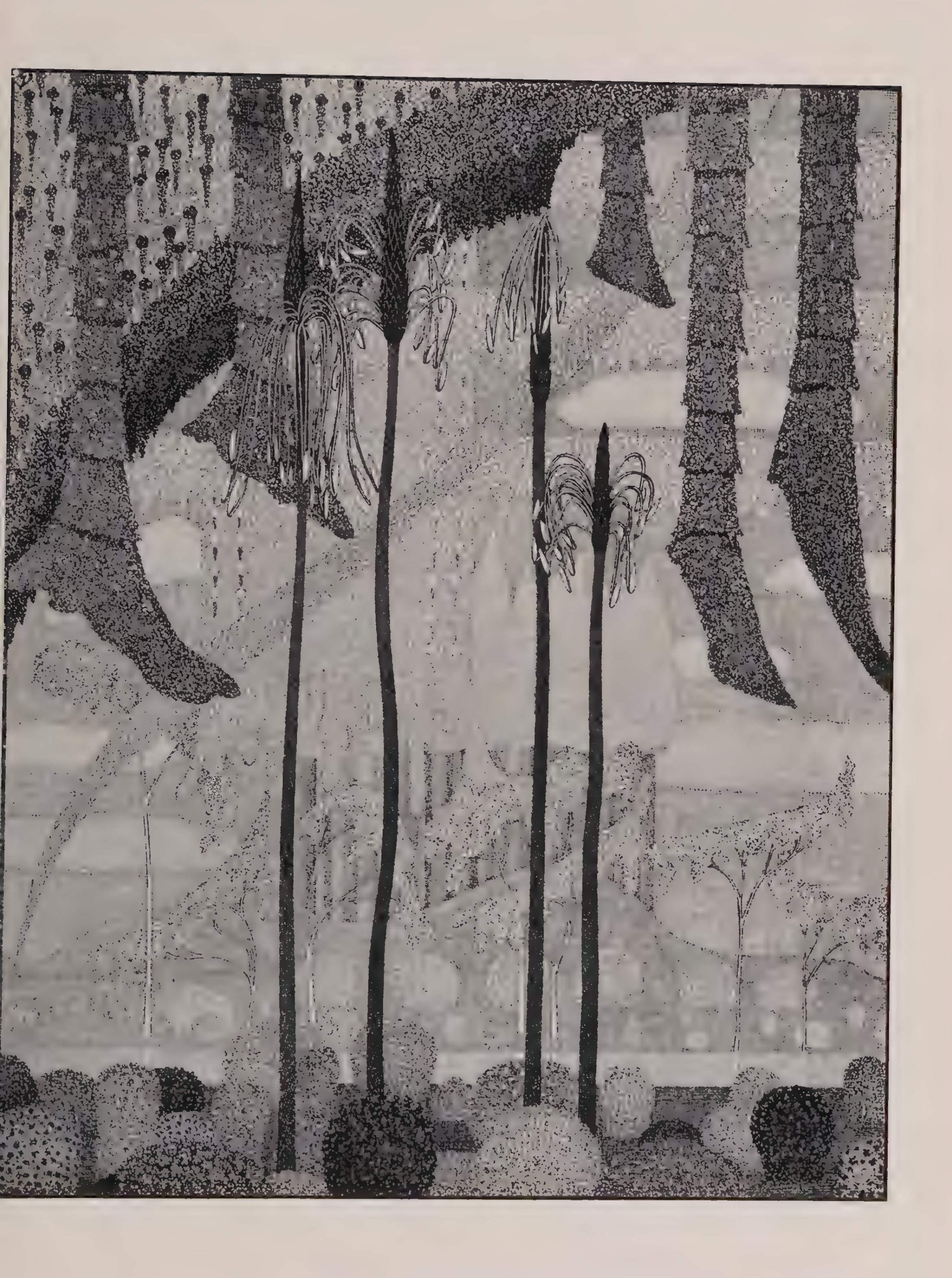
tasiegebilde, das er mit seinem innern Auge schaut, von dem er zunächst keinen Grundriss und keinen Aufriss hat, auf die Bildfläche zu werfen. Er muss an jede Gerade, und mag sie noch so willkürlich im Raume liegen, jeden beliebigen Winkel nach jeder Richtung hinantragen, Strecken in alle denkbaren Lagen bringen, in gleiche Teile zerlegen, Rechtecke, Quadrate, Kreise, Dreiecke, Würfel und andere geometrische Gebilde hierhin und dorthin plazieren, verschieben, drehen, zerschneiden können, als ob er biegsame Flächen und leicht knetbare körperliche Massen in natura vor sich hätte. Dazu gehört freilich ein intensives Studium und eine von der jetzigen abweichende Organisation des Unterrichts in Perspektive an Kunst-Akademien. Ebensowenig wie der Architekt erscheint mir der Berufsmathematiker der geeignete Vertreter des Faches an Kunst-Akademien zu sein, weil er nur in Ausnahmefällen seine zwar sehr gründliche aber zu abstrakte Methode mit der lebendigen Kunst in Beziehung zu bringen vermag.

OTTO SCHEFFERS—DESSAU.

Schluss dieses Aufsatzes folgt im November-Heft.

Kette
mit Anhänger.
Silber.



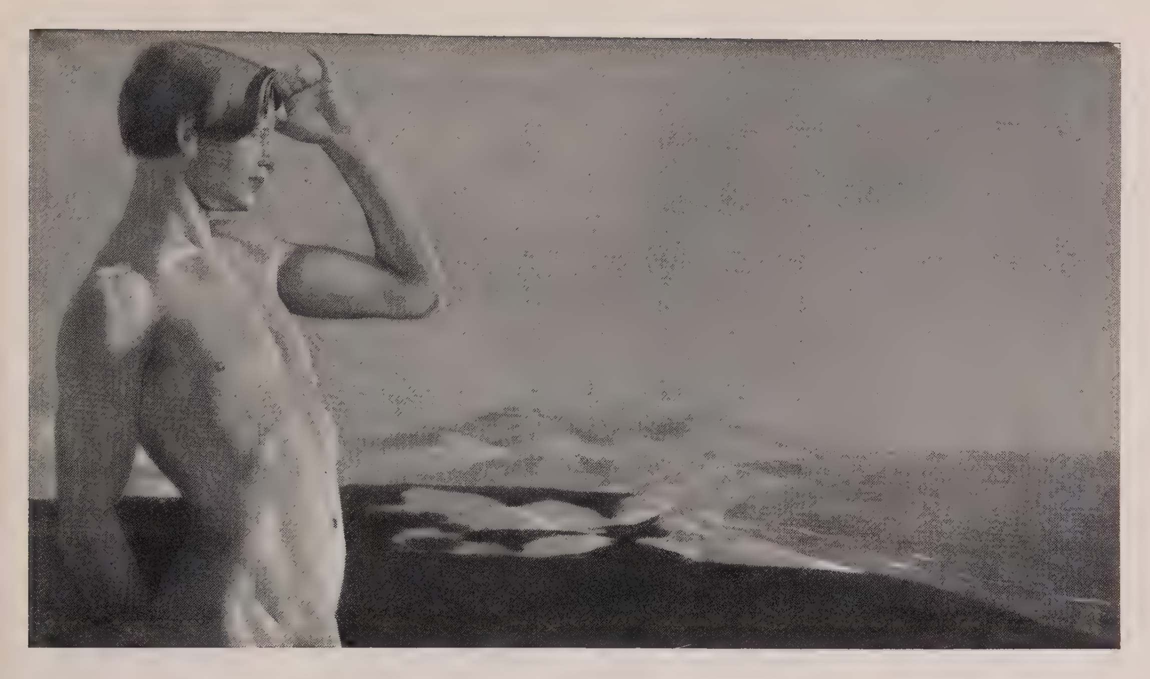
JOHN JACK VRIESLANDER.

FEDERZEICHNUNG »LANDSCHAFT«.



JOHN JACK VRIESLANDER.

FEDERZEICHNUNG »DER GEIGER«.



SASCHA SCHNEIDER—WEIMAR. *Erwachte Erkenntnis.*

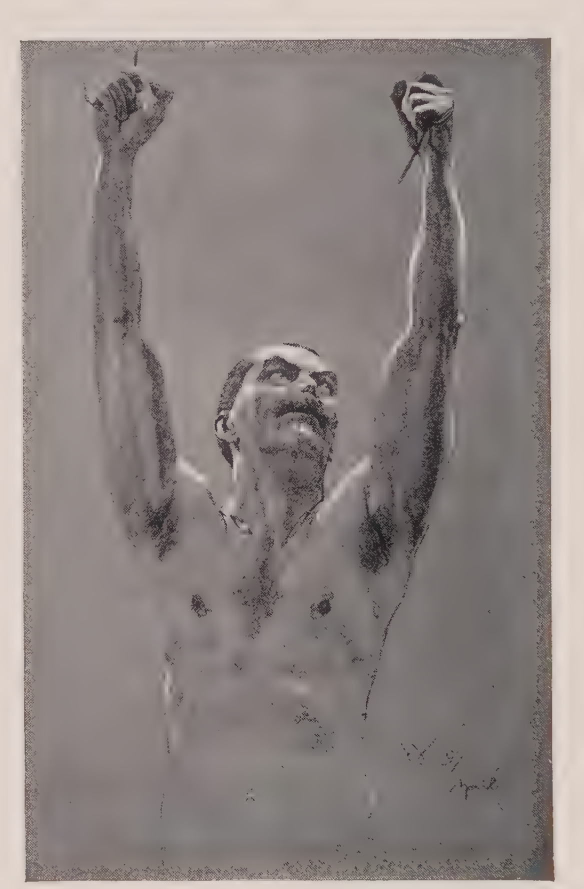
Sascha Schneider auf der Dresdner Kunst-Ausstellung.

VON KUNO GRAF HARDENBERG.

Als Sascha Schneider vor zehn Jahren mit seinen Kartons zum ersten Male an die Öffentlichkeit trat, da war des Geredes kein Ende; einige waren begeistert, viele entsetzt, aber alle waren gefesselt. Man fühlte instinktiv, dass man etwas Eigenartiges, etwas Neues vor sich habe, etwas Dämonisches, das man sich nicht erklären könnte, das aber dennoch mit suggestiver Kraft wirkte. Es steckt ja auch in der Tat etwas Unheimliches hinter diesen Zeichnungen und bildet ihren düsteren Hintergrund: Der Kampf eines Menschen mit der Geisterwelt, jener Kampf, der von der hohen Kunst aller Zeiten und Völker schon so oft dargestellt worden ist und immer wieder dargestellt werden wird, so lange es Menschen gibt mit gewaltigen Fantasieen, denen alle die geheimnisvollen Mächte des Lebens zu Gestalten von Fleisch und Blut werden.

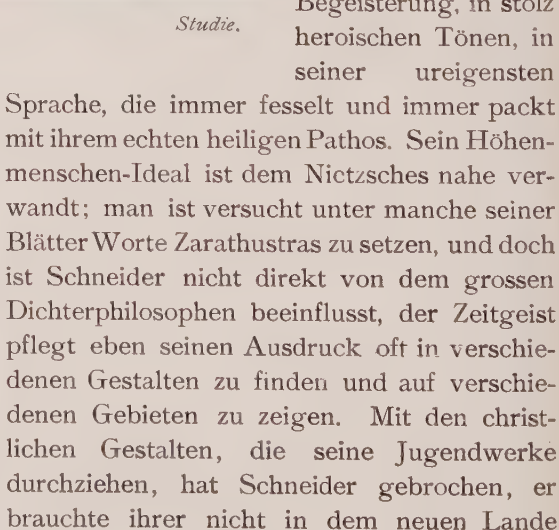
Die Geisterwelt ist Schneider nicht verschlossen und es mag wild genug in ihm hergegangen sein, bevor er in elender Kammer mit Herzblut seinen Kampf beschrieb. Er hat sie alle gesehen und mit ihnen gerungen, wie feurige Seelen ringen, mit dem Geist der Schwere, jenem entsetzlichen Ungeheuer, das uns immer wieder höhnisch grinsend die Ketten unserer Abhängigkeit fühlen lässt, mit dem wilden Vernichtergeist, der in tötlichem Selbsthass sich in der Welt zu vernichten trachtet, mit dem Judasgeist, der immer wieder seine Silberlinge blitzen lässt und raunt, dies alles will ich Dir geben, und mit all den anderen Dämonen, die dem Starken auflauern. Das Ende des Kampfes war ein Sieg, und zwar siegte er mit christlichen Waffen. In jenen Tagen, da er, noch ein Knabe, sich ehrfürchtig vor den Pforten der Isaakskirche bekreuzigte und dann im Innern des erhabenen russischen Heiligtums reiche Nahrung für seine hungrige Fantasie sammelte, da waren ihm die Heiligen, auf Goldgrund gemalt, zu lebenden Wesen geworden, die zu ihm sprachen und ihm erzählten von Hölle und Tod und den Qualen der Auserlesenen und ihrem Lohn, und diese Heiligen blieben auch bei ihm wohnen, als er längst den Kinderglauben abgestreift, und sie halfen ihm zum Siege, dessen Krone seine freie echte Künstlerschaft sein sollte. Wunderbares Mysterium! ein Heide siegt

mit christlicher Rüstung. Jahre vergingen, man hörte hie und da von grossen Arbeiten, die Schneider da und dort gemacht haben sollte, einige Künstler versicherten, diese Werke seien hochbedeutend, andere behaupteten, sie seien elende Mache, Schneider habe keinen Farbensinn, er sei besser bei der Kohle geblieben usw. Das grosse Publikum blieb davon ganz unberührt; einige grössere Gemälde, die die Ausstellungen durchreisten, änderten daran nichts. Seinen Grund hat dieses in dem Umstande, dass Schneider, obwohl er äusserlich in Technik und Geist derselbe geblieben zu sein schien, ein anderer geworden war. Da er in sich gestärkt und gekräftigt war, begann er sich nun mit der Welt zu beschäftigen und er geriet dabei in tiefes Sinnen. Was ist Wahrheit, was ist Geschichte, fragte er sich wieder und wieder und noch vieles andere, bis er Antwort fand. Seine Antworten hat er künstlerisch festgelegt — sie waren es, an denen das Publikum achselzuckend vorübereilte. Der Ringende war ihm interessant gewesen, der Sinnende — war ihm unverständlich. —



SASCHA SCHNEIDER. *Studie.*

Das war für Schneider schmerzlich, aber es entmutigte ihn nicht einen Augenblick, er schuf weiter und zwar mit einer Wucht und Kraft, die fast unglaublich erscheint. Die heurige Dresdner grosse Kunstausstellung liefert den Beweis. Man hat es von jeher verstanden in Dresden, gute Ausstellungen zu machen und man hat es auch in diesem Jahre wieder verstanden. So gab man denn an Schneider einen eigenen Saal. Schneider hat diesen Saal nicht angefüllt, er hat ihn ganz erfüllt mit seiner machtvollen Persönlichkeit und nur mit Bewunderung kann man in dem Dämmer des ernsten Raumes unterscheiden. Und wie sieht diese Persönlichkeit aus? Aus dem Ringenden und dem Sinnenden ist ein Singender geworden und damit ist ihr die letzte Weihe zur echten Künstlerschaft gegeben. Schneider ist zum Manne herangereift, er ist ein grosser bedeutender Mensch geworden, der die Welt von hoher Warte mit eigenen Augen sieht und auf eigene Weise darstellt, wie sie ist oder wie sie werden muss, er ist ein Kündiger geworden des ewig alten und ewig neuen Menschen-Ideals: Grosse, freie Seelen in schönen, starken Körpern. Ganz und gar hat ihn dieses Ideal ergriffen und er singt von ihm mit der ihm eigenen dramatischen Begeisterung, in stolz heroischen Tönen, in seiner ureigensten Sprache, die immer fesselt und immer packt mit ihrem echten heiligen Pathos. Sein Höhenmenschen-Ideal ist dem Nietzsches nahe verwandt; man ist versucht unter manche seiner Blätter Worte Zarathustras zu setzen, und doch ist Schneider nicht direkt von dem grossen Dichterphilosophen beeinflusst, der Zeitgeist pflegt eben seinen Ausdruck oft in verschiedenen Gestalten zu finden und auf verschiedenen Gebieten zu zeigen. Mit den christlichen Gestalten, die seine Jugendwerke durchziehen, hat Schneider gebrochen, er brauchte ihrer nicht in dem neuen Lande





SASCHA SCHNEIDER—WEIMAR.

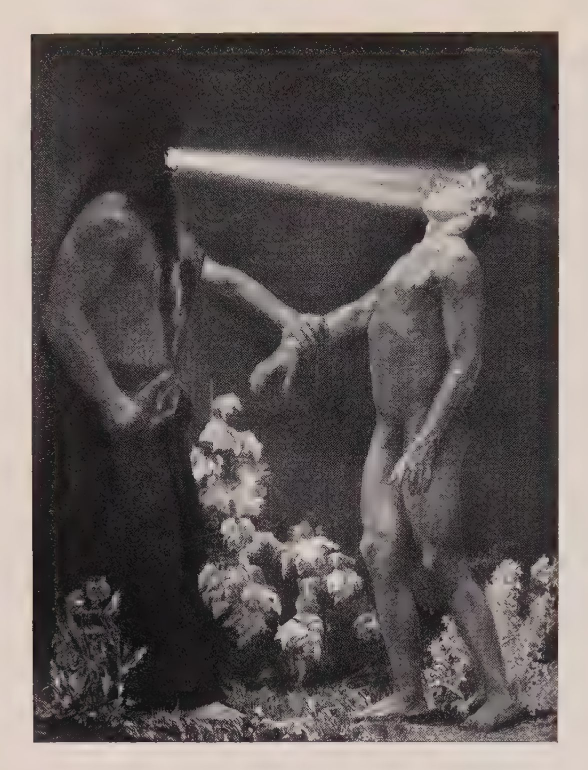


GEMÄLDE. HOHES SINNEN.

Mit Genehmigung von Breitkopf & Härtel—Leipzig.

SASCHA SCHNEIDER—WEIMAR.

NIBELUNGENSCHLACHT.

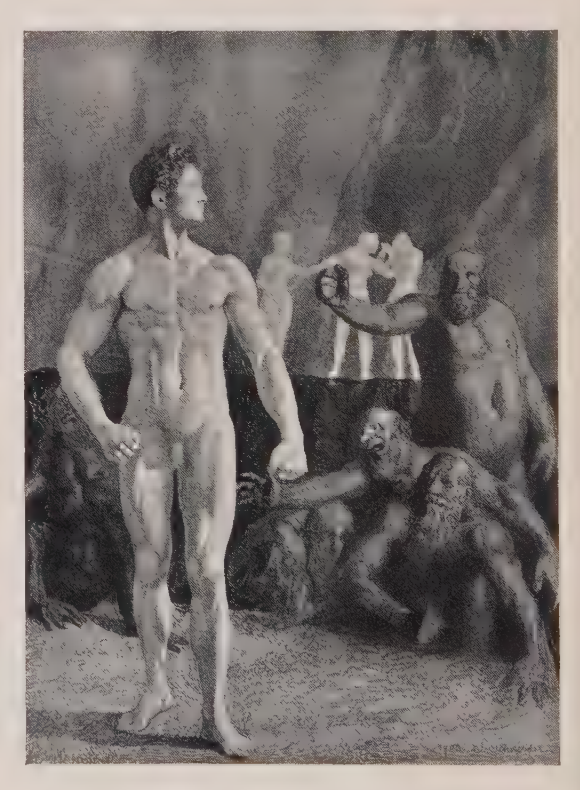


SASCHA SCHNEIDER. *Hypnose.*

seiner eigenen ihm offenbarten Religion, wo man Gott im Genius, als den Mittler zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit verehrt, er hat sie durch eigene Gestalten ersetzt.

Lebenswahr, überzeugend und kräftig schreiten sie daher diese Kinder eines eigenen Landes und reden von der Erkenntnis ihres Schöpfers. Wir sehen den »Aussergewöhnlichen«, wie er in stolzer Verachtung, der gemeinen Welt der Tiermenschen den Rücken kehrt und sich in der reinen Höhenluft seiner Einsamkeit auf die Knie wirft und die Höheren, die durch die Ewigkeit mit starken Schwingen dahinrauschen, anfleht: »Nehmt mich mit«. Wir sehen ihn auf wilder Felsenburg kampfbereit stehen, bereit jeden zu zerschmettern, der seine Kreise stören will oder wir blicken mit ihm hinaus über die lachenden Länder und Meere in ihrer sonnigen Pracht und träumen mit ihm von Schönheit und Macht und heisser Sehnsucht. Nur selten noch klingen schaurige Schmerzensschreie durch die feierlichen Hallen Schneiderscher Kunst: der Tod zieht durch das Weltall, er wird die Gestirne vernichten und die Sonnen auslöschen, die Nacht geht durch die Strassen, in allem Leben, in aller Anmut schimmert es unheimlich, alle Liebe, alle eure süssen Küsse müssen sterben! Seitdem Schneider in das Reich der Farben eingedrungen ist, da ist er heiterer geworden, denn die Farbe ist heiter für ihn, der allen Augenschein sicher zu werten weiss, wir sehen ihn sogar lächeln: Seht, wie sich die Recken schlagen und bekämpfen, sie sind nur schöne, bunte Soldaten, sie haben keine Köpfe, sie haben nur wilde Helme mit gierigen Ungeheuern, die nach Blut gieren — sie kämpfen — um zu kämpfen — um ein Nichts oder: Seht, wie sich die Jünglinge geblendet und verblendet drängen und schieben und stossen und niedertreten um das Wunderbare, Rätselhafte — das Weib.

Vielseitig, wie er ist, reizen ihn oft nur rein äusserliche Gegensätze zur Darstellung, man denke z. B. an den alten Kraftmenschen, der die Muskeln eines Knaben prüft oder seine wundervollen Akte, allerdings bleibt doch im wesentlichen seine ureigenste Domäne das Dämonische, das ihn selbst in seinen unaufgeklärtesten Äusserungen, wie



SASCHA SCHNEIDER. *Der Aussergewöhnliche.*
Mit Genehmigung von Breitkopf & Härtel—Leipzig.

der Hypnose oder der Vision zur Darstellung an sieht. — Es mag genug sein mit diesen knappen Paraphrasen seiner Werke, die einen Versuch darstellen, in das Wesen einer komplizierten Persönlichkeit einzuführen. Sie werden deshalb gewagt, weil es wichtiger für das Verständnis eines Künstlers ist, seine Persönlichkeit zu fühlen und zu verstehen, als seine technische Geschicklichkeit zu begreifen. — Was Schneiders Zeichentechnik angeht, so lässt sich kurz und bündig sagen, dass sie virtuos ist. — In der Farbe ist er überaus reich und interessant, wenn er auch von irgend welcher Pinselkunst ganz absieht. Die Wahl des Tones ist ihm das Wesentliche und er leistet darin weit mehr, als manche anerkennen wollen. Farbe und Muster seiner Gewänder sind stets so tötlich sicher nach dem Karakter des Dargestellten gewählt, dass man ihn nicht genug dafür bewundern kann. In der Art, wie er die farbigen Flächen verteilt, ist er stark ornamental, in der Linienführung ist er es wieder nicht, weil es seine Monumentalität beeinträchtigen würde. Um ein Bild zu brauchen: Er ist mehr Athlet als Tänzer.



SASCHA SCHNEIDER—WEIMAR. *O, ihr Höheren!*
Mit Genehmigung von Breitkopf & Härtel—Leipzig.

Den Naturalismus, der auch das Zufällige sieht, kennt Schneider nicht, dass desto mehr den des Typischen, das er mit peinlicher Sorgfalt und Zähigkeit erschaut und aus angeborener Notwendigkeit darstellt. Seine glühende Liebe zur Schönheit menschlicher Formen, das plastische Betonen derselben deutet darauf hin, dass Schneiders Entwickelung sich wohl bald auch dem Meissel mehr zuwenden wird und wenn mich nicht alles täuscht, so wird er uns mit ihm noch Meisterwerke zaubern! — Auf der Dresdner Ausstellung hat Schneider einen schönen Erfolg gehabt, der auch äusserlich durch Verleihung einer goldenen Plakette Ausdruck fand. Einige Etepetetiker und etliche Kollegen mögen wohl tüchtig zu Gerichte gesessen haben über den »malenden Philosophen, der weder malen noch philosophieren kann«, das Publikum, das immer einen gesunden Sinn für das Echte hat, merkte, dass Schneider nicht mit roter Tinte, sondern mit Herzblut schafft, und da kargte es nicht mit der Anerkennung. Dass Schneiders Berufung als Professor an die Weimarer Akademie einen schweren Verlust für das Dresdner Kunstleben bedeutet, braucht nicht gesagt zu werden. —



MAX KLINGER—LEIPZIG.

MARMOR-GRUPPE »DRAMA«.

Nach Photographie aus dem Verlag von E. A. Seemann—Leipzig.



MAX KLINGER—LEIPZIG.

MARMOR-GRUPPE »DRAMA«.



MAX KLINGER—LEIPZIG.

MARMOR-GRUPPE »DRAMA«.

Nach Photographie aus dem Verlag von E. A. Seemann – Leipzig.



JESSIE M. KING — GLASGOW.
Zeichnung „The Moonchild“.



JESSIE M. KING—GLASGOW. *»Banbury Cross«.*

Klingers „Drama“ auf der Dresdner Kunst-Ausstellung.

Die Dresdner Kunst-Ausstellung, auf der die Skulptur bisher schon recht gut vertreten war, ist schliesslich noch um ein Werk vermehrt worden, das berufen scheint, die allgemeinere Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, um Klingers neuestes plastisches Werk, ein »Drama« genannt. — Klingers Beziehungen zur Plastik sind von jeher ganz eigenartige gewesen. Als Psychologe, nicht als Formenbildner ist der Radierer und Maler zunächst mit ihr in Verbindung getreten, wie seine Salome und Kassandra zeigen. Erst dann hat er sich, im Anschluss an sein Riesengemälde von Christus im Olymp an die plastische Wiedergabe des menschlichen Körpers gemacht und jene prächtigen weiblichen Körper geschaffen, als deren Schönste wohl die »Badende« zu gelten hat. Er hat damit zunächst das weibliche Element in der Plastik erschöpft. Erst dann ist er auch zum Männlichen übergegangen. Auch hier das Psychologische an erster Stelle. Der Beethoven, der Liszt, das waren hier seine ersten Probleme. Erst dann ist auch das rein Körperliche hinzu gekommen und gerade im »Drama« ist diese Entwickelung zum vollsten Abschluss gelangt.

Das »Drama« aber ist auch Klingers erste Gruppe. Das Einzelwesen, der Einzelkopf war bisher Klingers eigentliches plastisches Thema. Damit ist er einen Schritt weiter in die Plastik hineingelangt, hat sich auf schwierigere Gebiete derselben begeben, die er freilich durch malerische Auffassungen seinen früheren Kunstarten wieder nähern kann. — Das eigentlich Gegebene dieser



JESSIE M. KING—GLASGOW.

Federzeichnung auf Pergament.

NÜRNBERG.

Gruppe ist auf den beigegebenen Abbildungen zu sehen; ein kräftiger Mann auf der Höhe eines Felsen, der mit dämonisch finsterer Mine von einem Stamm einen Ast mit Hilfe seiner straff entgegengestemmten Beine loszubrechen versucht. Darunter, am Fuss des Felsens, eine lang hingestreckte, wie leblos daliegende weibliche Gestalt und zur Seite des Felsens, ein zweites, seltsam hingekauertes Weib, jener ins Gesicht blickend, als wollte es sich von ihrem Zustand überzeugen. Der Vorgang ist nicht gerade klar ausgedrückt. Man muss das ganze Werk umkreisen, bevor man alle Elemente der Darstellung beisammen hat. Doch das wird schliesslich wohl ein jeder herausbekommen, dass hier ein Mann sich eine Waffe bricht, um Frauen zu verteidigen, vielleicht gar schon zu rächen. Wer allgemeiner denkt, für den dürfte gar hier ganz allgemein ausgedrückt, das schwächere Geschlecht, vom stärkeren beschützt dargestellt sein.

Auch die Gruppenbildung ist Klinger noch kaum gelungen. Seltsam wenig fügen sich die einzelnen Linien und Formen an einander. Den Parallelismus der beiden Hauptfiguren hätte wohl jeder Plastiker vermieden. Und dennoch ist das Werk in jedem Zoll ein Klinger! Es ist der grosse Reiz aller Klingerschen Plastik, dass sie so absolut originell, so völlig frei von allem schulmässig Anerzogenem ist. Es ist ein Autodiktat in seiner schroffsten Form, der hier vor einem steht, aber in der Gestalt eines echten Künstlers. Vergegenwärtigt man sich daher die Eigenart der Konzeption des Ganzen, prüft man das Werk im Einzelnen, den Ausdruck der Gesichter, die Behandlung des Fleisches, der Muskeln usw., dann wird man bald erkennen, dass man hier vor einer ganz besonderen Schöpfung steht, die ganz das Gepräge eines so individuellen Künstlers, wie Klinger es ist, trägt. Das ist der eigentliche Reiz dieses Kunstwerks. — Das Werk selber war schon vor drei Jahren als Modell auf der Dresdner Kunst-Ausstellung ausgestellt. Es wurde damals für die Dresdner Skulpturengalerie auf Kosten einer Stiftung zur Ausführung bestimmt und wird jetzt nun in diesem Museum seine dauernde Aufstellung finden. DR. ZIMMERMANN.



JESSIE M. KING—GLASGOW. *Die Stadt am Hügel. Federzeichnung auf Pergament.*



PROF. H. BILLING—KARLSRUHE. *Villa in Karlsruhe.*

Neuere Wohnhäuser in Karlsruhe.

Unter den süddeutschen Residenzen, die im letzten Jahrzehnt einen fast grossstadtähnlichen Aufschwung genommen haben, ist Karlsruhe wohl mit an erster Stelle zu nennen. Das gewerbliche wie kunstgewerbliche Leben stand von jeher in hoher Blüte, und Industrie und Handel, denen die Anlage des Rheinhafens zu neuem Leben verhelfen wird, lassen Karlsruhe schon jetzt in scharfen Wettkampf mit Mannheim treten. Aber auch sonst ist die badische Residenz, die früher von einem stilleren Dasein träumte, mit allen Einrichtungen ausgestattet, die sie sogar erfolgreich mit Stuttgart rivalisieren lassen. Das liberal-fortschrittlich gesinnte Baden entwickelt sich nicht einseitig, dort bevorzugend, hier vernachlässigend, es achtet auf die gleichmässige Zirkulation gesunder Säfte durch seinen gesamten Organismus.

Lange schon hat Karlsruhe das Radialsystem mit seinem Schloss-Zentrum durch sehnenartig und tangential schneidende Strassenzüge erweitert; wo früher Wälder und Felder grüne Grenzen zogen hallt Baulärm wieder, Block um Block wird parzelliert, Haus um Haus ersteht und die elektrischen Verbindungslinien heben die Entfernung der neuen Stadtteile zur Mutterstadt auf. Nach der Durchschnitts-Qualität der Häuser und Bauten zu schliessen, bei denen viel echtes Material Verwendung findet — die Zinshäuser der Bauspekulation bleiben ausser Betracht — scheint sich die Bautätigkeit auf gesunder, solider Grundlage zu entwickeln. Namentlich beweisen die vielen gediegenen Eigenhäuser, zu denen die Entwürfe von namhaften Architekten und Baufirmen stammen, u. a. seien Prof. Herm. Billing und Curjel & Moser genannt, dass Karlsruhe in nächster Zeit schwere wirtschaftliche Krisen nicht zu erwarten haben wird.

Verharren Staat und Behörden noch immer dabei, ihre, erfreulicher Weise recht zahlreichen und umfanglich recht bedeutenden, Neubauten vielfach in Stilvariationen des 17. und 18. Jahrhunderts errichten zu lassen, so zeigen grosse Privat-Institute wie auch die begüterten bürgerlichen Kreise ein sicht-

bares Verlangen, ihre Neu- resp. Umbauten, dem Zuge der Zeit folgend, in modernem Stil aufführen zu lassen, wofür, stark Schule machend, die Bauweise und die Architektur-Formen von Professor Billing vorbildlich sind. Ein grosser, fast genialer Zug geht durch seine, oft in die Wolken ragenden Bauten; mit ihren schönen plastischen und farbigen Kontrasten schaffen sie markante Unterbrechungen in sonst oft so langweiligen Häuser-Fronten. Das sind keine zaghaften Versuche mehr eines experimentierenden Baukünstlers, der der Mode wegen Studienreisen nach Wien und München unternommen hat, nein, das sind vollendete Kristallisationen eines die Zeit erkennenden Kraftmenschen voll deutschen Blutes. Seinem Schaffen haben bereits frühere Hefte gewidmet werden können; hier seien daher seine neueren, umfanglich kleineren Leistungen nur im Rahmen dieses knappen illustrierten Berichts über Privat-Bauten gestreift, obgleich er auch hier Meister und Führer bleibt wie selten einer. Sein Stil ist für Karlsruhe zu einem Dogma geworden. Geradezu von klassischer Durchbildung ist sein vornehmer Herrschaftssitz an der Südlichen Hilda-Promenade, abgebildet auf S. 66. Das ist beseelter Stein, das ist Rhythmus und Farbenklang, u.



ARCHITEKT PROF. H. BILLING—KARLSRUHE. *Doppel-Wohnhaus.*



ARCHITEKT PROF. H. BILLING—KARLSRUHE. *Doppel-Wohnhaus in Karlsruhe.*



PROF. H. BILLING—KARLSRUHE. *Villa in Karlsruhe.*

Das ist gleichfalls Neukunst deutscher Bauweise; starker persönlicher Gestaltungstrieb schuf aus barocken Elementen ein behäbiges und zugleich gastliche Unterkunft kündendes Zinshaus. Man meint, ein solches Haus müsste Generationen kommen und gehen sehen können — mit so freundlichem Gleichmut schieben sich die malerischen Giebel u.

wenn man auch bei flüchtigem Überfliegen der Silhouette die Dachlaterne als eine fremde Zutat fühlt, so löst das Gesamtbild schliesslich doch in uns einen Vollklang aus, indem wir auch das leichte Schwingen eines überhellen Tones als zur Harmonie notwendig erachten. Dieses lachende Baudenkmal wird sich gegen die Nachbarschaft stemmen, die ihm auf den Leib rückt. Sein an die Maximilianstrasse grenzendes Stall- und Remisen-Gebäude mit Pförtner-Wohnung ist ein Nachklang von Bruchsal, aber ohne Anlehnung, ein Kleinbau Billings voll feinsten Empfindens. — Einige Strassenzüge nächster Nähe bieten Bilder verwandten Geistes. Da ragt ein Zwillingshaus auf von imponierender Abmessung in seiner Strassenfront und Tiefenausdehnung. Den Entwurf schuf Professor Eug. Beck. Man vergleiche die sich ergänzenden Abbildungen auf S. 70.

PROF. H. BILLING—KARLSRUHE. *Villa in Karlsruhe.*



ARCHITEKTEN CURJEL & MOSER—KARLSRUHE. * WOHNHAUS IN KARLSRUHE.

Hause, dessen Bodenfläche die Ecke der Weber- und Maximilianstrasse füllt, ist eine weitere Häusergruppe benachbart, leider mit Unterbrechung eines weniger schönen Baues, die wir auf dieser Seite abbildlich wiedergeben. Auch hier sind ähnliche Gestaltungs-Prinzipien zum Ausdruck gekommen, die mehr oder weniger das bessere Mietshaus kennzeichnen. Die Architekten Curjel & Moser schufen diesen und in der Fortsetzung den Eckbau derselben Strasse. Ein malerisch wirkendes, aber wohl von Darmstadt etwas beeinflusstes Eigenhaus zeigt das Besitztum des bekannten Pferdemalers Junker, das nach dessen Angaben von



CURJEL & MOSER—KARLSRUHE. WOHNHAUS IN KARLSRUHE.

Erker in das Strassenbild hinein. Ein Beispiel, wie einem Miethause der Karakter eines »Mehrfamilien-Hauses« gegeben werden kann. — Und diesem gegenüber, im Landhaus-Karakter gehalten, gleichfalls ein malerisch unter Tannengrün gelagertes Doppelhaus, aber von bescheidenerer Abmessung und schlichter in seinen Fassaden gebildet, doch so recht verführerisch zum Wohnen in dem Gefühl, der Grossstadt entrückt zu sein. Auch bei ihm das gut durchgebildete hohe Dach, vorgekragte Loggien, Erker und Balkone in geschickter Anordnung. Der Entwurf stammt ebenfalls von Prof. Billing. Man vergleiche die beiden Abbildungen auf Seite 67. Diesem



PROF. EUG. BECK—KARLSRUHE. *Doppel-Wohnhaus in Karlsruhe.*

Curjel & Moser erbaut wurde, auf Seite 71. Im Gegensatz zu den oben besprochenen Häusern, die in ihren Fassaden aus Hausteinen mit Putzflächen durchgeführt sind, erblicken wir am Junkerschen Hause Backstein - Mauerwerk mit weissen Putzflächen, welch' letztere wohl für Malerei gedacht sein dürften. Räumlich scheint dieses Haus besonders gut ausgenützt; es macht einen wenn auch bescheidenen, so doch recht freundlichen Eindruck in seiner freien Umgebung. — Wie ein Bau an der Pegnitz in Nürnberg mutet uns Prof. Billings interessantes Eckhaus — auf Seite 68 oben — an, dessen kombinierte Bauweise uns an des Künstlers frühere Art gemahnt. Die Vereinigung von Haustein-Unterbau mit Fachwerk-Abschlüssen wirkt stets etwas altertümlich-malerisch. Hierfür hat Billing eine nicht minder grosse Begabung als für seine einheitlich durchgeführten Sandstein - Fassaden; er versteht es eben, seine Bauten mit grossem Geschick für das jeweilige Gelände dominierend zu machen. Auch das auf derselben Seite unten abgebildete, breitgelagerte Giebel-Haus, gleichfalls von ihm herrührend, beweist das. — Eine aussergewöhnlich fruchtbare Bautätigkeit haben, wenn auch mehr im Bereiche des Zinshauses, Curjel & Moser in den letzten Jahren entwickelt. Sie haben ganze Strassenfronten einheitlich erstehen lassen, wofür die Abbildungen auf Seite 72 Beispiele geben. Es



PROF. EUG. BECK—KARLSRUHE. *Doppel-Wohnhaus in Karlsruhe.*



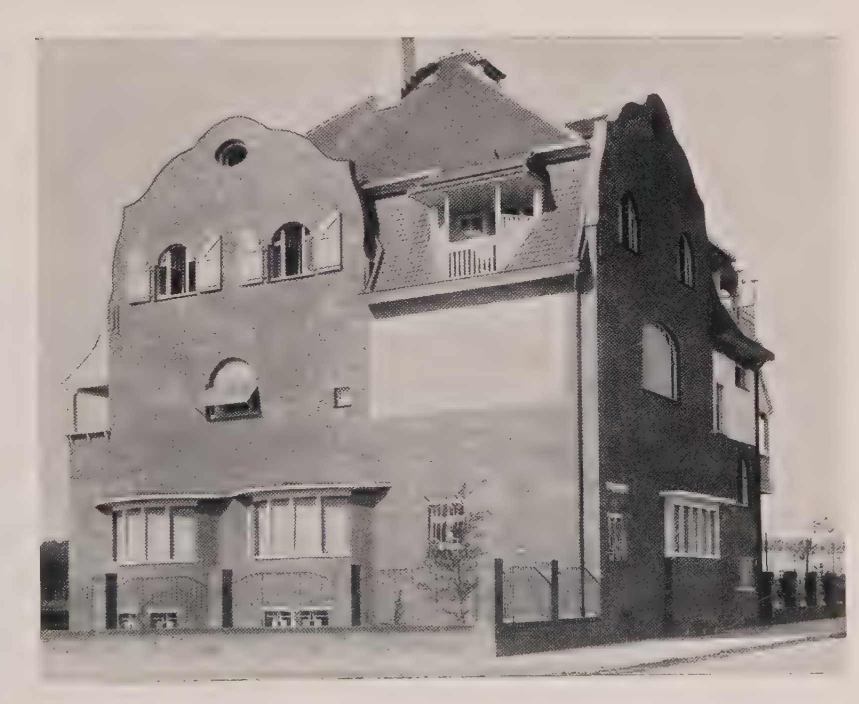
ARCHITEKTEN CURJEL & MOSER—KARLSRUHE. *Villa Ottilie in Karlsruhe.*

in Süd-Deutschland, die mit jenem Formenballast aufräumen, der fälschlicherweise mit altdeutschem Stil bezeichnet wurde. Zeigen sich recht bald überall so gesunde Ansätze wie in Karlsruhe, dann braucht uns um eine weitere Auswachsung der grossstädtischen Eigen- und Miethäuserviertel auch für die weniger Begüterten nicht mehr zu bangen.

sind überwiegend Putzbauten mit teilweiser Bemalung, frisch wirkende Bauten, die fast an Eigenhäuser denken lassen.

Das ist nur eine kleine Auslese, die aber für Karlsruhe bezeichnend ist. Auffallend ist ein gewisser Mangel an schmückendem Beiwerk; wo solches auftritt, wirkt es berechtigt, weil mehr ergänzend an rein isolierten Teilen. Die eigentliche Baukunst herrscht in der guten Anordnung der Bauglieder, in dem logischen Anordnen der Lichtöffnungen nach Erfordern des Grundrisses. Eine besondere Aufmerksamkeit wird den Dächern gewidmet, wobei das gänzliche Fehlen des Flachdaches auffällt, sich also eine Rückkehr zur heimatlichen Bauweise geltend macht. Das sind Vorbedingungen einer weiteren gesunden Entwickelung der bürgerlichen Baukunst

Das ist eine unendlich wohltuende Beruhigung, die Sammlungsfähigheit, an der es uns gerade jetzt so sehr fehlt, nach sich ziehen wird. Noch immer wird viel zu viel Kraft in dem leidigen Bestreben verzettelt, die Musterkarte der Bautypen zu bereichern, es etwas anders zu machen wie der Archi-



CURJEL & MOSER—KARLSRUHE. *Villa Ottilie in Karlsruhe.*



CURJEL & MOSER—KARLSRUHE. *Wohnhäuser in Karlsruhe.*

sucht zu entstehen, die mit den oben geschilderten Verhältnissen nicht gut in Einklang zu bringen sind. — Man sollte in Karlsruhe den Versuch machen, dem Baupolizei - Amte einen künstlerisch befähigten Beirat anzugliedern, der sicher ehrenamtlich aufgefasst werden könnte, und denen selbst Männer wie Prof. Billing und Prof. Beck, trotz ihrer

tekt Dingsda. Wir möchten den Baupolizei-Ämtern wünschen, dass ihnen Ausschüsse angegliedert würden, die über den künstlerischen Wert zweifelhafter Projekte zu entscheiden haben würden, die dazu angetan sind, die Einheitlichkeit und Schönheit einzelner Strassenzüge zu zerstören. Auch in Karlsruhe drohen jetzt, wie in Darmstadt u. a. Orten, ganze Stadtviertel durch Spekulations-

grossen beruflichen Inanspruchnahme, gewiss gern angehören würden in Rücksicht auf das damit in sie gesetzte hohe Vertrauen. So gut man Ausschüsse zur Pflege der alten Baudenkmäler gebildet hat, so gut sollte man solche berufen, die das Entstehen unkünstlerischer Spekulations-Bauten verhüten könnten. Das Baubild der Strasse gehört der Öffentlichkeit an.

OTTO SINDACO.



CURJEL & MOSER—KARLSRUHE. *Wohnhaus aus obiger Gruppe.*



ARCHITEKT RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. *Herrenzimmer.*
Ausgeführt von den Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst.

Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst.

Schon öfter haben wir unsere Leser mit den Erzeugnissen der Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst bekannt gemacht. Das Unternehmen verdient auch zweifellos das Interesse, das ihm von allen Seiten entgegengebracht wird, denn die Arbeiten, die daraus hervorgehen, sind in Form und Ausführung als mustergiltig anzusehen. Man muss es noch heute den Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst hoch anrechnen, dass sie in ihren Maßnahmen von vornherein so gesunden Auffassungen huldigten, sich mit den Forderungen der Zeit, auch nach der wirtschaftlichen Seite hin, in Übereinstimmung zu setzen. Äusserst geschickt war es, sich die Mitwirkung der namhaftesten Künstler des inneren Ausbaues zu sichern, um so möglichst korporativ nach aussen zu wirken. Welchen lebendigeren Wechsel gewähren sie uns in ihren Erzeugnissen, als wenn sie in ihren Neuheiten lediglich von der jeweiligen Entwurfs-Stimmung ihrer Hauskünstler abhängig sein würden. So aber verkörpern sie in allen ihren fühlbaren Daseins-Äusserungen ein stetes Schritthalten mit der Zeit. Die Räume und Möbel, von Architekt Richard Riemerschmid — München und Architekt Anton Huber—Charlottenburg, die wir in diesem Hefte veröffentlichen, machen den Künstlern und den Dresdner Werkstätten alle Ehre. Alles ist einfach, streng und gesund. In solchen Räumen, mit solchen Möbeln lässt es sich behaglich wohnen. Das Speisezimmer von Riemerschmid macht einen freundlichen, einladenden Eindruck. Man glaubt bei einem guten Freunde geladen zu sein, der seinem Gaste ein gutes Mahl und ein offenes Herz bietet und nicht beabsichtigt, ihn mit erborgter Pracht anzulügen. Der Salon von Huber sieht etwas gar zu leer aus. Man merkt, dass man einen Ausstellungs-Raum vor sich hat, es fehlt noch das Band, das die Möbel mit dem Raum in Beziehung setzt. —



ARCHITEKT ANTON HUBER—CHARLOTTENBURG.
Ausgeführt von den Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst

SALON.

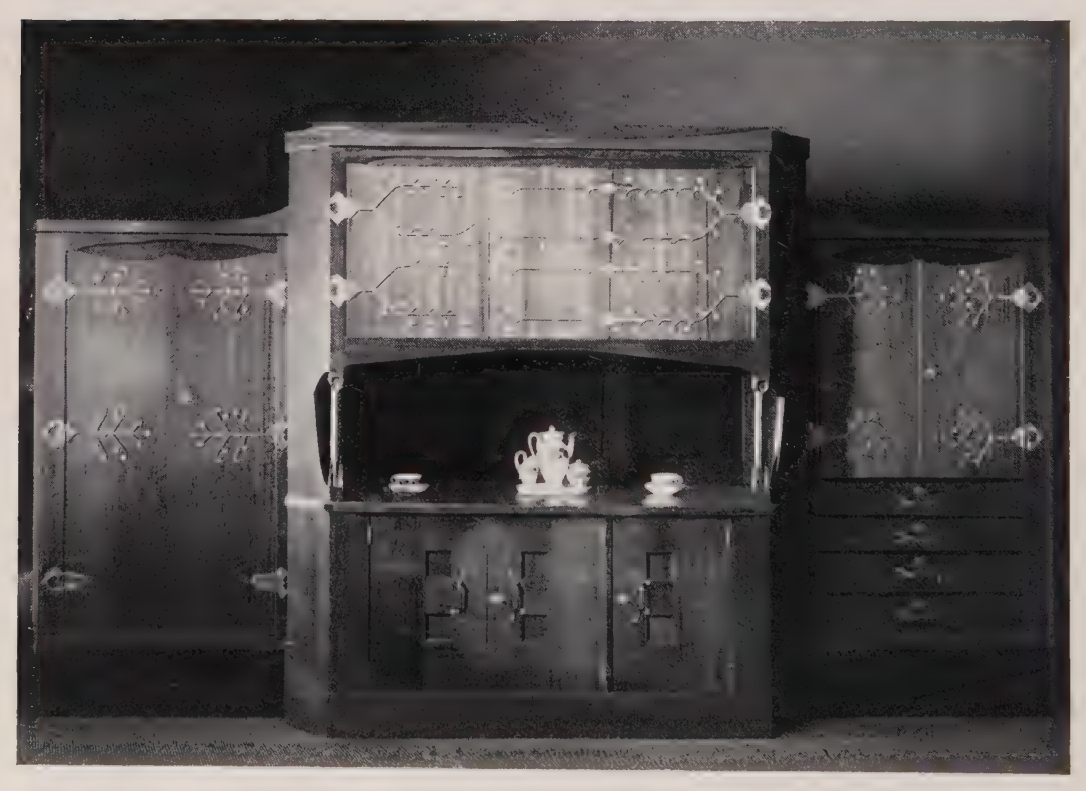


ARCHITEKT RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN.
Ausgeführt von den Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst.

SPEISEZIMMER.



RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. BÜFFET.



RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. BÜFFET.

Ausgeführt von den Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst.

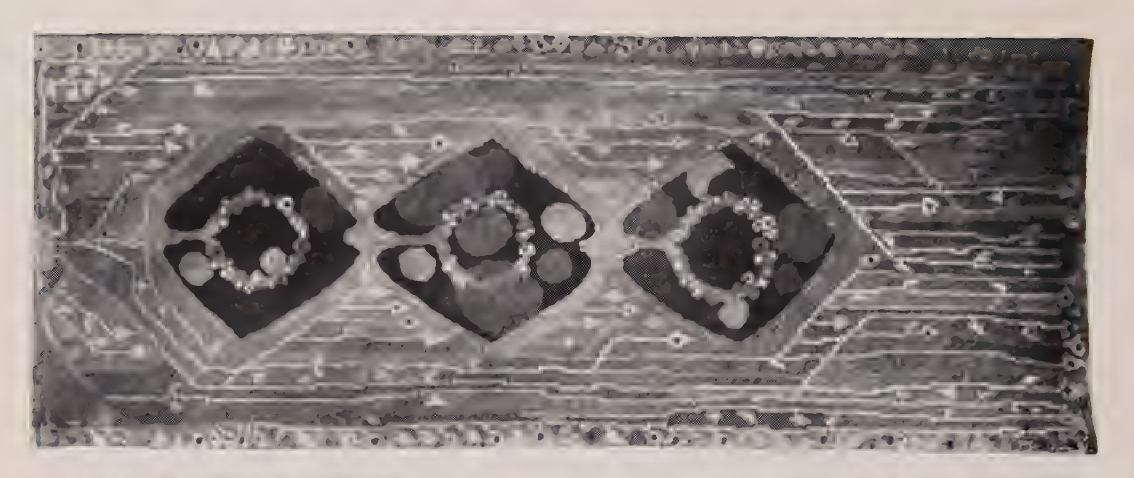


RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. SOFA.



RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. POLSTERMÖBEL.

Ausgeführt von den Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst.



RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. HANDGEKNÜPFTER TEPPICH.

RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. HANDGEKNÜPFTER TEPPICH.

Ausgeführt von den Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst.

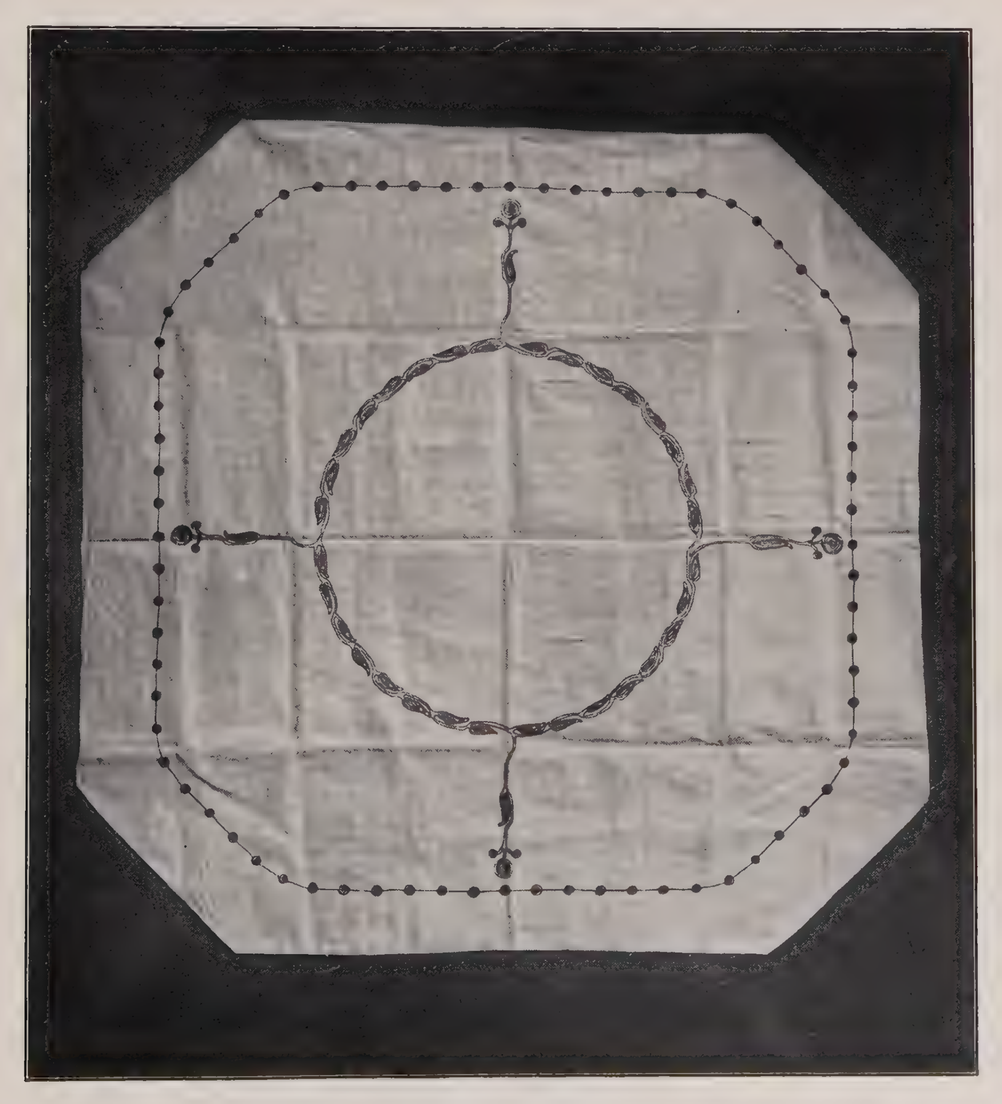


CARL KUNST ✿ MÜNCHEN

ENTWÜRFE ZU WANDTEPPICHEN

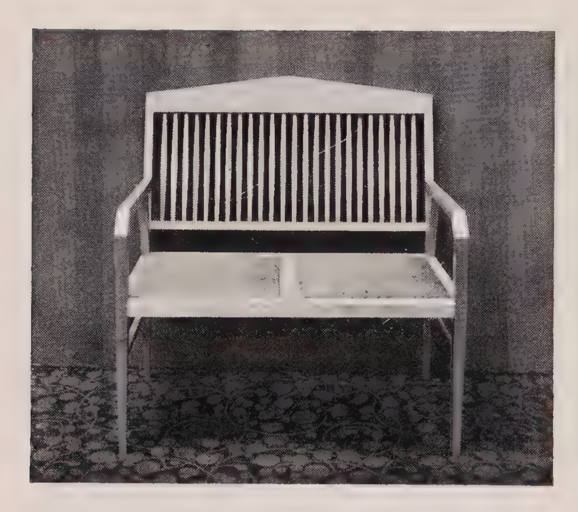
Entwürfe zu Wand-Teppichen von Carl Kunst—München.

Seit einer Reihe von Jahren haben unsere Künstler und auch die Kunstfreunde den seit Jahrhunderten beliebten Wandteppichen wieder ganz besondere Liebe und Beachtung geschenkt. Während jedoch in früherer Zeit fast ausschliesslich religiöse oder historische Darstellungen für diese bevorzugten Dekorationsstücke inhaltreich genug schienen, verlangen wir heute gar keine oder doch nur sehr wenig Handlung. Eine Person, eine Landschaft, ein Tier — in frischen, fröhlichen Farben oder auch in zartgestimmten schwermütigen Tönen — ist uns heute Motiv genug. Auf das Dargestellte selbst kommt es beinahe nicht mehr an; die Farbflecken und die Verteilung von Hell und Dunkel bieten uns in Verbindung mit den Schönheiten des Materials genug Reize. Unter den jüngeren Künstlern, die sich mit Phantasie und Können auch auf dieses Gebiet gewagt haben, befindet sich auch Carl Kunst-München, dessen Arbeiten wir in Heft 12 des VII. Jahrganges (September 1904) einen grösseren Artikel gewidmet haben. Die beiden vorliegenden Entwürfe mögen zeigen, wie weit er bereits diesen Aufgaben gewachsen ist. Es sind phantastische Motive, die zur Ausführung sehr geeignet sind. —

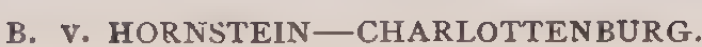


RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. *Gestickte Tischdecke.*

Ausgeführt von den Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst.



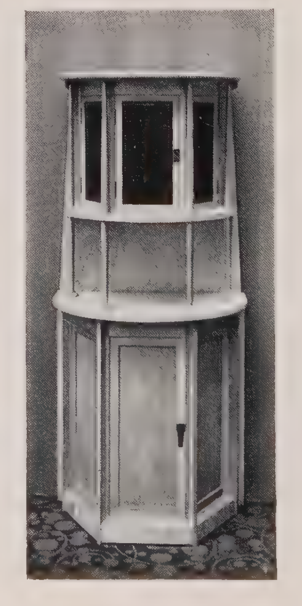




B. V. HORNSTEIN—CHARLOTTENBURG. *Möbel des nebenstehenden Teeraumes.*

Ein neuer Raum der Vereinigten Werkstätten in München.

TEEZIMMER nennt sich das entzückende kleine Kunstwerkchen in hell gebeiztem Ahornholz, das B. von Hornstein (Atelier Patriz Huber) für Freiherrn von Staufenberg entworfen hat. Die Ausführung stammt von den »Vereinigten Werkstätten« in München. Der ganze Raum gibt mit seinen hellen, sonnigen Farben, den vergitterten Sofalehnen, der kargen Mattenpolsterung gleich zu erkennen, dass es die Gäste nur zu kurzem Aufenthalt beherbergen will; daher das Leichte, Flotte, fast Primitive seiner Linien, daher die beinahe improvisiert anmutende Arbeit der Möbel, die hie und da an Garten-, Vorraum- oder Veranda-Möbel denken lassen. Man könnte fast sagen, der Künstler habe sich hier vom Geiste des feinen, espritvollen Getränkes schöpferisch anregen lassen, welches hier aus eleganten, papierdünnen Porzellanschalen genossen werden soll. Wieder ein Beispiel der weitgehenden Individualisierung des Raumes, vermittelst deren die heutige Innenkunst das wohlhabende Wohnhaus zu einer Reihe abwechslungsreichster Wandelbilder gestaltet, deren jedes über ein eigenes, diskretes Stimmungs-Element verfügt. — Die fünf Beine des Tisches sind wie elastische Stahlbögen unter der Platte zu einer nicht sehr grossen Stützfläche zusammengefasst, während sie unten etwas auseinanderstreben, und machen so den Eindruck einer lebendigen, aber gefesselten Kraft, der angenehm auf das Auge wirkt. Die Stühle lassen in ihrem Aufbau deutlich und pikant die einfache Werkform erkennen. Die zweisitzigen, hinten mit vergitterter Lehne versehenen Sofas, das kleine, niedrige Anrichtetischchen, das halbrunde Zierschränkchen — alles erscheint ausserordentlich leicht und gefällig und zeichnet sich durch die Abwesenheit jedes indiskreten Zierrats vorteilhaft aus. Das Innere des Zierschränkchens, in rotem Mahagoni ausgeführt, trägt einen pikanten, warmen Ton in all dieses Helle und Heitere hinein. Vorzüglich passen in das Milieu der englische geflochtene Polsterstuhl und der aus weiss lackiertem Schmiedeeisen gefertigte Blumentisch hinein, dessen niedriges Geländer zart getönte dekorative Einsätze (Vögel) in Orange und Grün aufweist. Der ganze Raum ist von fast lyrischer Zartheit, ein heiteres, improvisiertes Epigramm, ein Bonmot in Holz, wie es sich für einen solchen Luxusraum nicht anders schickt. — W. FRANK.





B. v. HORNSTEIN—CHARLOTTENBURG.
Ausgeführt von den Vereinigten Werkstätten in München.

TEEZIMMER.



PROF. HEINR. METZENDORF—BENSHEIM. SCHLAFZIMMER.



PROF. HEINR. METZENDORF —BENSHEIM.

SCHRANK IN OBIGEM SCHLAFZIMMER.

Ausgeführt von Ludwig Alter—Darmstadt.



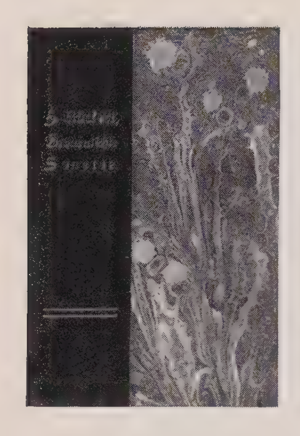
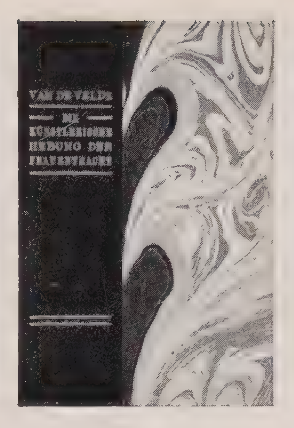
WALTER WILHELM—AACHEN. III. PREIS.

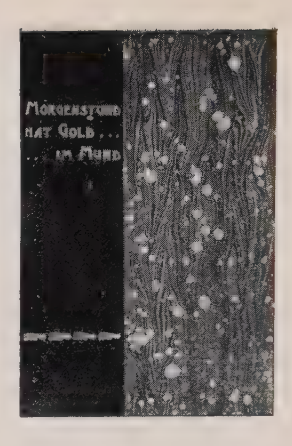


LANDAUER U. BRACKENHAMMER—MÜNCHEN. I. PREIS.



MAX STERN—DÜSSELDORF. II. PREIS.

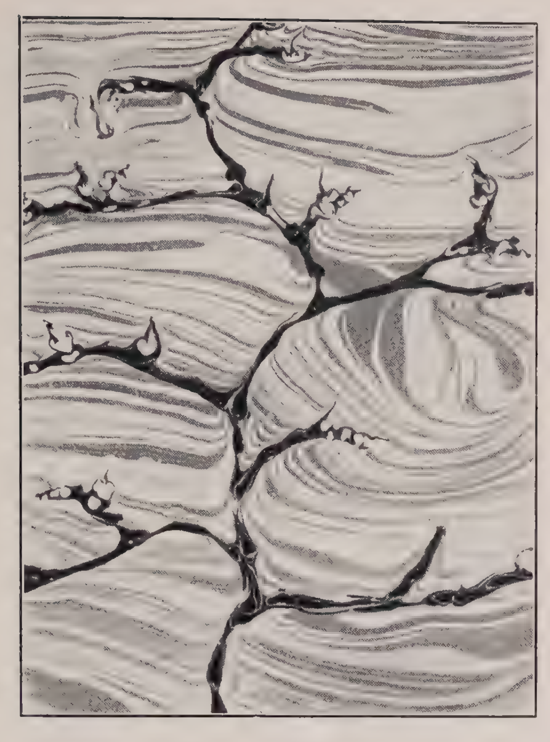
ENTWURF: O. SCHWINDRAZHEIM. AUSFÜHRUNG: WILH. RAUCH—HAMBURG.

Motiv-Vorsatz-Papiere von Wilh. Rauch – Hamburg.

Die Pariser Welt-Ausstellung 1900 hat die Anregung zu Rauchs Tätigkeit als Verfertiger von künstlerischen Buch-Einbänden gegeben. Die Sendung von Hamburgischen Handwerkern nach Paris auf Staatskosten war nicht, wie das sonst vorkommen soll, eine kostenfreie Vergnügungsreise. Die gut durchdachte Organisation, vor allem die kundige vom Guten rückhaltlos enthusiasmierte Führung, bewirkte eine verständnisvolle Aufnahme des Gebotenen, ein bescheidenes Lernenwollen, eine keimenreiche Begeisterung. Rauchs Tätigkeit seit 1900 ist ein Beispiel der gesunden Treibkraft dieser Keime. Allerdings denkbar gute Vorbedingungen: ein seit Generationen geübtes Handwerk, eine gute geschäftliche Grundlage, eine sichere Beherrschung auch der schwierigeren Techniken, wie Handvergoldung, Lederauflage, Marmorierung. Vor allem aber war die geistige Kultur vorhanden, das Höchste in dem erwählten Handwerk leisten zu wollen, nicht oder nicht nur des geschäftlichen Vorteils wegen, sondern um dem eigenen Bewusstsein zu genügen. Dabei war Rauchs Ehrgeiz stark genug, ihn vor direkter Stilnachahmung zu bewahren, stark genug aber auch seine Selbsterkenntnis, um ihn davor zu schützen, sich über sein Können hinaus als schaffenden Künstler aufzuspielen. Mit Recht hat es einer seiner Kritiker lobend hervorgehoben, dass man von einem »Rauchschen Stil« nicht eigentlich sprechen könne; ein Buchbinderstil ist in der Regel nur eine Manier, eine einförmige Wiederholung gewisser ästhetischer Tricks. Natürlich muss die Persönlichkeit des Buchbinders stark genug sein, um dem entwerfenden Künstler bei jeder Arbeit den anleitenden Gedanken zu geben, er darf nicht ausschliesslich zum geschickten technischen Ausführer hinabsinken und so wird bei aller Mannigfaltigkeit der Arbeiten doch in der Gesamtheit derselben eine gemeinschaftliche Note vorhanden sein müssen. Ich will hier nicht die Behauptung aufstellen, dass Rauch dieses Ziel der Geschmacks-Einheit seiner Arbeiten bereits erreicht hat, aber ich weiss bestimmt, dass er auf dem besten Weg zu diesem Ziel ist.

Die Technik der Handmarmorpapiere ist für Rauch seit langer Zeit eine vertraute; seit 1895 ist er Lehrer derselben an der Hamburgischen Fachschule. Seit 1900 folgt er den Anregungen Leistikows, Eckmanns und anderer, und ist bestrebt, für seine praktischen Zwecke Papiere von selbstgefundenen koloristischen Reizen zu verfertigen. Eines dieser seiner »Phantasie-Marmorpapiere« wurde Oktober 1903 in dieser Zeitschrift veröffentlicht. Vor zirka zwei Jahren kam dann Rauch auf die Idee, ob zur Farbe nicht auch die Form treten könne, ob nicht auch nach dieser Richtung Anklänge an die Natur hervorgerufen werden könnten. Er tat sich zu gemeinsamer Arbeit mit Oscar Schwind-

MOTIV-VORSATZ-PAPIERE.



MOTIV »KORALLE«.





MOTIV »SCHLEHDORN«.

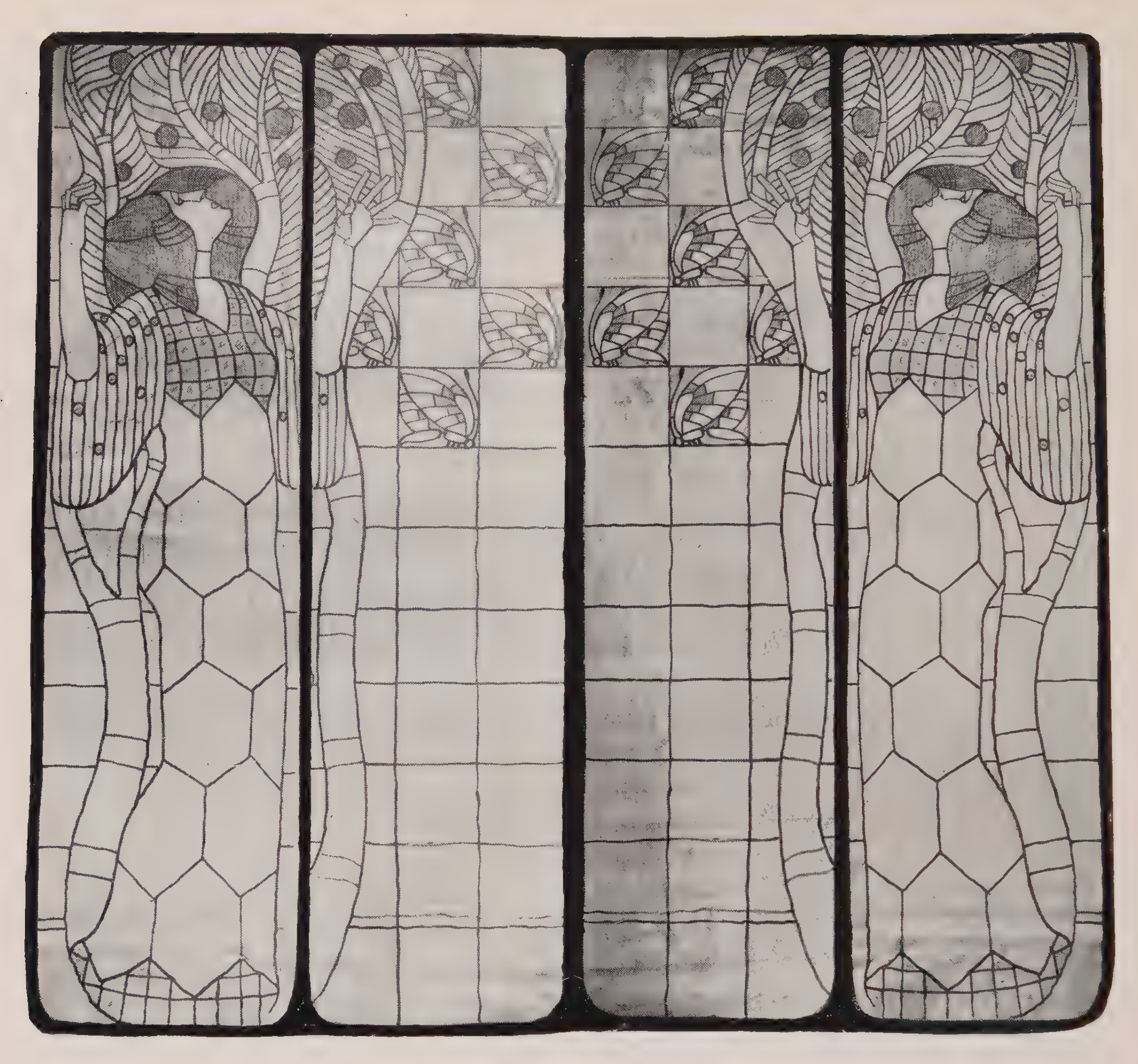


MOTIV »MÖVEN UND WELLEN«.



MOTIV »GOLDFISCHE«.

ENTW.: O. SCHWINDRAZHEIM—HAMBURG. AUSF.: WILH. RAUCH—HAMBURG. HANDMARMORIERTES VORSATZPAPIER.



PROF. KOLOMAN MOSER—WIEN. *Kunst-Verglasung.*

razheim zusammen, so entstanden seine Motivpapiere. Die Idee lag wohl in der Luft, da unabhängig von einander zu gleicher Zeit, wie es scheint, an zwei verschiedenen Orten die gleichen Versuche gemacht wurden. Ich hebe aus der Rauchschen Folge einige hervor: »Schlehdorn«; auf graublauem Grunde ein Gewirr von feinen Zweigen, geschickt gruppierte weisse Flecken erinnern an die Blütendolden — »Kornfeld«; ein hellgelber Grund, auf dem sich blaue Kornblumen — braungelbe Ähren abheben — »Schneebeeren«; auf dunkelgrauem Grunde schwarzviolette Zweige; an deren Ende weisse Schneebeeren, zu dreien zusammenstehend — »Goldfische«; in fliessendem Grün launisch verteilte Goldfischbrut — »Möven und Wellen«; schwarzgraues Meer, ausgesparte weisse Flecken rufen die Illusion schäumender Wellenköpfe, darüber hinflatternder Möven wach — »Eichenblätter«; ein buntes Durcheinander gefallener Blätter mit Galläpfeln, deren Grün und Rot sich von einem lehmgelben Grunde abhebt. — Liegt hier nur eine reizvolle Spielerei vor? Die Gefahr dazu ist vorhanden, besonders da, wo eine zu starke bildmäßige Wirkung angestrebt wird. Einige dieser Blätter, die zunächst recht bestechend wirken, haben z. B. den Nachteil, dass sie nur senkrecht vor das Auge gehalten, zu vollem Effekte kommen. Aber damit soll die praktische Verwendbarkeit nicht verneint werden. Man denke sich z. B. ein Werk über Wilhelm I; als



PROF. KOLOMAN MOSER—WIEN.

Vorsatzpapier im Einband jenes Motivpapier »Kornblumen« verwandt: die Farbe der reifen Saat, die blauen Blumen von unbestimmter Form rufen, ohne die Aufdringlichkeit lithographierter Papiere mit ähnlichen Motiven, gewisse, hingehörige Vorstellungen in uns wach. Dies eine Beispiel muss genügen. Vorsichtig verwandt, die Form, wie es sich aus der Technik ergibt, nicht über eine für die Phantasie genügende Andeutung hinausgebracht, eröffnen die Motivpapiere dem verfertigenden Buchbinder neue Möglichkeiten, selbst den einfachen Einband in persönlicher Weise geschmackvoll zu gestalten.

DR. RICHARD STETTINER.

Kunst-Verglasungen.

Die nebenstehenden verkleinerten Wiedergaben dreier Werkzeichnungen zu Kunst-Verglasungen stammen, wie auch ein grosser Teil der im ersten Teile dieses Heftes veröffentlichten Arbeiten von Prof. Koloman Moser—Wien. Sie sind aus gewölbt geschliffenem Glase Weiss in Weiss projektiert, die Führung der Bleilinien ist äusserst elegant, straff und übersichtlich. Trotz der ornamentalen Steifheit sind die Figuren voller Leben. — D. R.



»Regen u. Sonnenschein.« Kunstvergl.

Plakat-Konkurrenz der Stadt Aachen.

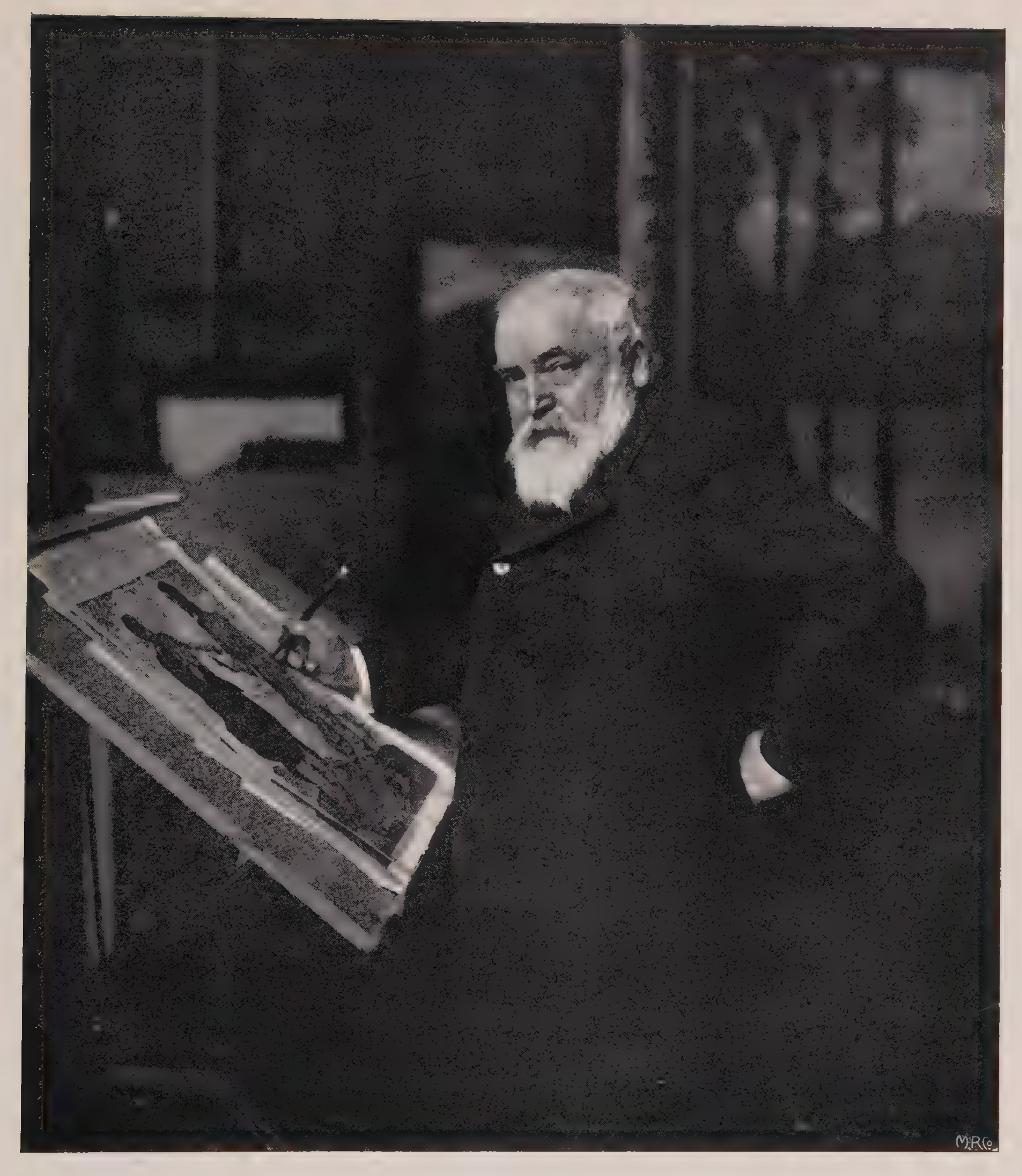
Täglich werden neue Luftkurorte und Heilquellen im In- und Auslande entdeckt. Da dürfen auch altberühmte Badeorte nicht auf den Lorbeeren alten Rufes ruhen, sondern müssen sich der leidenden und zahlungsfähigen Menschheit immer wieder in Erinnerung bringen. Noch vor zwanzig Jahren hätte es für sehr unfein gegolten, zu diesem Zwecke durch Plakate Reklame zu machen. Heute denkt man sogar in Deutschland vernünftiger. Selbst die alte Kaiserstadt Aachen schreibt eine Plakatkonkurrenz aus, um auf ihre Heilquellen hinzuweisen, die doch seit Römerzeiten berühmt sind. Das Preisausschreiben hatte den besten Erfolg. Trotz der verhältnismäßig bescheidenen Preise haben sich etwa 120 Künstler mit rund 140 Entwürfen beteiligt, unter denen die Mehrzahl allen Anforderungen entsprach, die man in Bezug auf Einfachheit und Fernwirkung der Komposition und Farbengebung heute stellt. Die Zahl der gänzlich verfehlten Entwürfe war gering. Die jahrelange Belehrung über die Prinzipien der Plakatkunst, die im Verein mit anderen Zeitschriften die »Deutsche Kunst und Dekoration« unermüdlich brachte, hat Früchte getragen. Der »Plakatstil« ist Allgemeinbesitz der Künstlerschaft geworden und nur einige provinziale Lithographen haben den Anschluss verpasst.

So war es für die Preisrichter nicht leicht, aus den etwa zwanzig besten Entwürfen die drei würdigsten herauszufinden. Schliesslich erhielt den ersten Preis der mit dem Motto »Therme« bezeichnete Entwurf von Landauer und Brackenhammer in München. Es erfüllte inhaltlich wie malerisch alle gerechten Ansprüche. Das auf dem Sprudel knieende Wasserweib, das mit dem Heilstab die Schale berührt, ist ein hübscher Hinweis auf die Aachener Thermalquellen, während die schlummernden Kaiser im Vordergrund an den Glanz der ehemaligen Krönungsstadt erinnern. Beide Allegorien sind verständlich und durchaus malerisch gelöst. Dazu kommt die durchschlagende Fernwirkung. Der von unserem besten Plakatzeichner, von Th. Th. Heine so vielfach erprobte Kontrast von Violett und Grün ist hier durch die Sonnenuntergangsstimmung des Hintergrundes gut vermittelt. Dem grossen Publikum ist das natürlich zu »modern«, zu »krass«. Aber es haben ja immer die Plakate den grössten Erfolg gehabt, über die sich die misera plebs am meisten geärgert hat, so die Plakate von Th. Th. Heine, die berühmte Faust mit dem Hammer von Sattler, das Puttenplakat von Riemerschmid u. a. Der zweite preisgekrönte Entwurf — Kennwort Alice — ist weniger eigenartig. Aber die schöne Silhouette, die Frauengestalt, die einfache Stimmung in den Aachener Stadtfarben (Schwarz-Gelb) geben ihm etwas Vornehmes und Reifes. Verfasser desselben ist der Düsseldorfer Maler Max Stern. Der dritte Preis fiel an Walter Wilhelm (Kennwort: Heilquell). Er nimmt im Mittelbild Bezug auf die quellensprudelnde tabs aquensis und bildet zugleich zwei der schönen alten Stadttore ab. Da in der Jury die Fachleute die Majorität hatten, ist die Preisverteilung ausschliesslich nach künstlerischen Gesichtspunkten erfolgt. Man darf neugierig sein, ob auch die Ausführung einem der Preisgekrönten übertragen wird? Darüber haben städtische Körperschaften zu entscheiden. Es fragt sich, wie weit die »Erziehung zur Kunst« bei diesen gediehen ist? MAX SCHMID.

Entscheidungen unserer redaktionellen Wettbewerbe.

I. 1904—05. Entwürfe zu Blumen-Vasen aus Steinzeug, Fayence oder Majolika.

Der I. Preis konnte keinem Entwurfe zugesprochen werden, da keine Arbeit der gestellten Aufgabe ganz gerecht wurde. Den II. Preis, Mk. 50, erhielt Motto »Flor II« des Herrn Hermann Maier—Stuttgart, dessen weiterem Entwurfe Motto »Flor I« ein Lob zuerkannt wurde. Der III. Preis, Mk. 40, entfiel auf Motto »Alt China« des Herrn Joseph Veit—London. Der I. Preis von Mk. 60 wurde geteilt und je 30 Mk. dem Motto »Primitiv« des Herrn Raimund Jahn, akad. Maler, Krefeld, und dem Motto »Rund« des Herrn Alfred Bernheim—Pforzheim (zur Zeit Elberfeld) zugesprochen. Motto »Volkskunst« des Herrn August Glaser, Maler, München, wurde mit einem Lob ausgezeichnet. — Die Entwürfe werden in einem der nächsten Hefte veröffentlicht. DIE REDAKTION.



Nach einer Photographie von A. Krauth—Karlsruhe, Kunst-Photograph in Frankfurt a. M.

Zur Feier des 65. Geburtstages Hans Thomas.

Die weitesten Kreise werden am 2. Oktober Anlaß nehmen Hans Thomas zu gedenken, der an diesem Tage in seltener Frische seinen 65. Geburtstag begeht. Er, der unstreitig zu den volkstümlichsten Erscheinungen der deutschen Künstler-Welt zählt, ist lange nicht mehr einsam mit seinem Schaffen, wenn auch einsam in seinem Leben, nachdem die treue Gefährtin, die Seele, die ihn und seine Kunst unstreitig am tiefsten nachfühlte, vor einigen Jahren von ihm gegangen. Mehr als ein anderer, Böcklin nicht ausgenommen, hat sich Thoma mit seiner schlichten, natürlichen, oft an kindliche Einfalt gemahnende Kunst mit dem deutschen Volke in Zwiesprache gesetzt, ist er der Mittler deutschen Sehnens und deutschen Innenlebens geworden. Er war nie ein gewaltiger Streiter, nie ein kühner Sieger im Kampfe der Kunstanschauungen. In stillem Abwarten, in fleißiger Arbeit selbst in kleinsten Dingen, in liebevollem Hineinleben in das Sehnen der Volksseele hat er des Kommens seiner Zeit geharrt und — wahrlich nicht vergeblich. Heute jubeln ihm Tausende zu! Auch wir möchten der Dolmetsch der Gefühle unserer großen Gemeinde sein, denn er ist der Unsrige jetzt und immer! — »Deutsche Kunst und Dekoration«.



FRANZ METZNER—WIEN. Brunnen-Denkmal für Herrn v. B.

MONUMENTALE KUNST.

EINE STUDIE ÜBER FRANZ METZNER.

Geld und Mode sind die wahren Götter der Menschheit. Sie sind so alt als die Kultur, ihre Lebenskraft ist zäher als die aller erträumten Gottheiten. Ihre Macht wird erst enden, wenn das ersehnte Traumreich des ewigen Friedens zur Wirklichkeit wird; sie reicht in alle Gebiete des Lebens. Geld und Mode beherrschen auch die Geschichte der Kunst. Die Mode regiert hier nach dem altbewährten launischen Grundsatze variatio delectat. Sie gibt jeder Zeit ihre moderne Kunst. Auch unsere Moderne ist nur eine Mode, nur dass in ihr mächtige Keime aufspriessen zu einer besseren modernen Kunst; dann werden unsere Nachfahren ebenso mitleidig uns betrachten oder übersehen, wie wir unsere Vorgänger. In der Malerei hat heute die Landschaft die Stelle der Nazarener, Bauern und Anekdotenmaler, der grossen Historie eingenommen. Landschaften füllen alle Ausstellungen, bis man ihrer überdrüssig ein anderes gelobtes Land erfinden wird, auf das sich dann alle Maler ebenso herdenhaft stürzen werden, wie heute auf die Landschaft. So auch in der Plastik, soweit sie modern ist. Auch hier die Mode. Überall stehen und sitzen dieselben gespreizten, gesteiften, »stilisierten« Figuren, überall dieselben modernen Motive, das sind die Modemodernen; dann kommen einige, die die Mode nach sich zu modeln verstehen. Beide leben und sterben mit der Mode. Sie sitzen und horchen, was ihre Meisterin, die allmächtige Mode sagt und tun darnach. Zuletzt — ja, das ist frische Luft — taucht da und dort ein Mann auf, der ausser und über der Mode steht, der nicht von der Mode lebt, sondern über sie hinausstrebt, weil seine Kraft und sein Eigenes mächtiger ist als alle Mode. Ein solcher Moderner ist Metzner.

Auch die Kritik krümmt sich nach der Mode. Am besten versteht sie daher die Modemodernen. Ihnen spendet sie ihren Lorbeer und ihr bestes Lob erteilt sie einem Künstler, wenn sie von ihm sagt, er suche den neuen Stil und strebe nach dem ehernen Ziele des neuen Stils. Als ob Stil gesucht und gemacht werden könnte! Stil, d. h. der reinste Ausdruck des Geistes einer Zeit in den Werken ihrer Kunst, kann nicht gemacht werden. Er wächst organisch aus einem Zeitganzen und aus einer ganzen Zeit mit derselben Notwendigkeit, mit der Frühjahr und Sommer duftende Blüten und schwere Früchte zeitigen. Es ist gar nicht wichtig

für einen Künstler, dass er sich um einen neuen Stil kümmere. Aber von grösster Wichtigkeit ist es, dass er sich mit eifrigstem Ernste bemühe, den eigenen Stil zu finden, sofern er welchen in sich hat. Ein wahrhafter Künstler ist nur der, der seine eigene Bahn findet und sie wandelt mit der Treue und Kraft des Planeten; der ehrfürchtig lauscht, was der Strom der Zeit in seinen Tiefen rauscht. Mit Ernst und Eifersucht strebe er nur nach dem Eigenen, dann wird er am meisten sich und dem werdenden Stile der Zeit nützen, denn seiner Zeit kann er so wenig entrinnen als seiner Haut. So wächst aus ihm sein Stil und die Zeit wird diese Blume dem Kranze einfügen als ein echtes Stück. Wenige Künstler haben den Mut, so sich ganz zu vertrauen. Franz Metzner zeigt sich in seinen reifsten Arbeiten als solcher Eigenmensch.

Seit der letzten vorjährigen Veröffentlichung der Arbeiten Metzners wurde dieser Künstler nach Wien berufen. Noch in Friedenau bei Berlin entstand der Entwurf zu dem Kaiserin Elisabethdenkmal für Wien, das ja leider, trotzdem viel darum gekämpft wurde, nicht zur Ausführung gelangte. Dies war das erste reife Meisterwerk des Künstlers, damit hatte er zum ersten Mal völlig unabhängig und bewusst seinen Weg gefunden zu seinem hohen Ziele, der monumentalen Kunst. Seitdem hat er den Weg beharrlich weiter verfolgt und sich mit der, dem auf sich selbst gestellten und stehenden Manne eigenen Sicherheit ruhig und rasch weiterentwickelt.

In der heutigen Kritik ist ein böser Brauch Mode geworden: die Sucht bei jedem Künstler ein Abhängigkeits- oder Verwandtschafts-Verhältnis mit irgend einer Kunstgrösse nachzuweisen, mag diese Beziehung noch so äusserlich sein. Man glaubt damit etwas getan zu haben, während es in bedeutenderen Fällen doch nur die leichteste Art ist, mit einem Künstler für das Publikum gut genug fertig zu werden, dem man sonst nicht gerecht werden kann. Man hat Metzner mit Minne in Beziehung gebracht, doch wohl nur auf Grund ganz oberflächlicher äusserer Ähnlichkeits-Momente, wie sie sich bei Künstlern derselben Zeit wohl leicht ergeben. Aber im Wesen und Ziel sind beide Künstler wirkliche Gegensätze. Metzners männliche urwüchsige Art hat mit der reichen Mystik Minnes nichts zu tun. Man tut Metzner direkt Unrecht damit. Diese Art zu urteilen sollte von der Kritik verhöhnt werden. Aufgabe der Kritik ist es, bei einem Künstler das Persönliche, Eigene aufzudecken und nicht an jeden heranzutreten mit der ungeheuerlichen Forderung ursprünglichster Originalität. Was bleibt denn noch von den Griechen oder gar den Meistern der Renaissance, wenn man diesen Maßstab an sie legt? Zeigen nicht gerade die besten eine so weitgehende Abhängigkeit und Beeinflussung unter- und voneinander, dass es einem modernen Kritikus ein leichtes wäre, über jeden den Stab zu brechen? Gerade grossangelegte Naturen werden sich Augen und Wesen offen halten für das Gute, das ihnen in ihren Zeitgenossen entgegentritt. Und dies ist gut und natürlich, so kommt das gemeinsame Gepräge einer Epoche, das wir mit Stil bezeichnen. Metzner ist eine selbständige Natur, man braucht dies keinem zu sagen, seine Werke sprechen dies deutlich genug aus.

Metzners Arbeiten verblüffen beim ersten Blick, sie fallen jedem auf. Aber dieser Eindruck hält an und das ist das Wichtige. Sie sind nicht nur originell, sondern original. Hinter ihnen steht ein Mann, kein Modemann, sondern ein nach eigenem Ausdruck, eigener Sprache, eigenem Gedanken ringender Mann; das sieht nicht jeder. Seine Werke haben das Schicksal aller Eigenwerke, sie werden mehr angestaunt und angemurrt als verstanden. Man mag nun über Metzner denken wie man will, eins muss man ihm zugestehen: es ist Plan in seinem Schaffen, er hat ein klares Ziel, auf das er mit männlicher Energie hinarbeitet; dieses Ziel ist gross und hoch, es ist die monumentale Kunst. Und Metzner scheint mir fraglos diesem hohen Ziele proportionale Anlagen und Kräfte zu besitzen. Wie diese Kunst sich letzlich entwickeln wird, weiss er wohl selbst noch nicht genau. Aber das ist einer der besten und am meisten verheissenden Züge an diesem Künstler, dass



FRANZ METZNER—WIEN. ENTWURF ZU EINER MONUMENTALEN GRUFTANLAGE BEI BERLIN. »DIE WÄCHTER DER TOTEN.«



FRANZ METZNER—WIEN. Konkurrenz-Entwurf für einen Monumental-Brunnen für die Stadt Essen a. R.
Zur Erinnerung an die Hundertjahr-Feier der Vereinigung der Stadt Essen mit der Krone Preussens.

er das gestern und vorgestern nicht zum herrischen Tyrannen des heute und morgen macht. Gerade die hier veröffentlichten Arbeiten machen den Eindruck, dass der Künstler sich noch mitten in der Entwicklung befindet, eine Entwicklung, die schon einen weiten und reichen Weg zurückgelegt hat, aber mit merkwürdiger Stetigkeit auf das eine Ziel, die monumentale Kunst, losschreitet. Ein Überblick über Metzners Werk zeigt dies deutlich. Eine gute Rückschau über diesen Weg zeigen die verschiedenen Veröffentlichungen dieser Zeitschrift über F. Metzner. (Siehe Jahrgang 1902 Bd. II, 1903 Bd. II, 1904 Bd. I.)

Auf dem Gebiet der monumentalen Kunst ist noch alles zu tun. Wir haben kein modernes monumentales Denkmal trotz der ungeheuren Masse von Monumenten. Auch der vielgerühmte Wittelsbacher Brunnen in München ist nur ein Anfang, wenn auch ein gewaltiger Fortschritt gegenüber dem üblichen Denkmalstypus, wie er in Berlin en masse zu finden ist. Zwar ist eine klare logische Verbindung von Plastik und Architektur angestrebt und in hohem Maße erreicht, aber es ist zuviel Logik, zuviel der starren korrekten Konstruktion und zuwenig künstlerisches quellendes Leben. Der Grundfehler unserer Denkmäler liegt darin, dass es Kompositionen sind und Kompilationen, meist hervorgegangen aus Verbindung zweier Künstler, von denen der eine die Architektur, der andere die Plastik schuf. Dabei kann selten etwas Gutes, niemals etwas Monumentales, Grosses geboren werden, denn das tiefste Geheimnis des monumentalen Werkes ist eben dies, dass es ein einheitlicher Organismus aus einem Guss ist, geboren aus einer schauenden Künstlerseele, eine Konzeption, aber keine mühsame Komposition, damit ist eigentlich schon alles gesagt; monumentale Kunst setzt einen monumentalen Menschen voraus, einen der schauend schaffen kann. Ein solches Werk wird von selbst ein tönender Ruf werden, es wird eine mächtige Wirkung aus-

üben und den Beschauer in den Bannkreis seiner Gefühls- und Empfindungswelt ziehen, mit seiner Schönheit überwältigen und erheben. Der Künstler solcher Art wird nicht vergessen, dass ein Monument seinen bestimmten Zweck völlig erfüllen muss, er wird suchen, sein Werk der Umgebung so anzupassen, dass die Wirkung der Einheitlichkeit in höchstem Maße erreicht wird.

Streben nach Monumentalität ist auch eine moderne Mode namentlich in der Plastik. Monumental ist das viel und gern gehörte Schlagwort, so wie man früher eine Arbeit gross oder geistreich nannte. Monumental möchte darum jedes Werk und jeder Künstler sein. Jede Büste soll monumental wirken, daher die geraden Schultern mit dem steifen Hals, auf denen der Kopf in militärisch strammer Haltung sitzt, Augen gerade aus. Anders darf es nicht sein, das ist monumental. Figuren müssen »streng« und steif stehen, ihre Glieder gemessen bewegen wie assyrische Könige, so wirkt es monumental usw. Modetorheiten! Ein Rezept für Monumentalität gibt es nicht. Sie ist weder an Strenge, noch an Steifheit, noch an Gemessenheit, an Senkrechte und Wagrechte gebunden. Es braucht auch durchaus nicht jedes Werk monumental zu sein. Hauptsache ist und bleibt, dass ein Werk möglichst frei aus einer echten wahren Empfindung ohne jede Nebenabsicht einheitlich und ungehindert aufsteige, dass es wahr sei in jeder Beziehung, frei von jeglicher, auch der modernen, »strengen« Pose und Gemachtheit. Monumentalität kann mit der leidenschaftlichsten Bewegung Hand in Hand gehen, dies beweisen Michelangelos unsterbliche Werke. Sie ist der Ausfluss einer tiefen, wahren, zur Grösse gesteigerten Empfindung. Das monumentale Werk ist das Kind einer gross empfindenden Seele. Je unmittelbarer, einfacher eine solche Empfindung zum Ausdruck kommt, je sparsamer der Aufwand an Mitteln ist, um so mächtiger und nachhaltiger wird der Eindruck sein, d. h. um so mehr wird ein Werk der Monumentalität sich nähern.

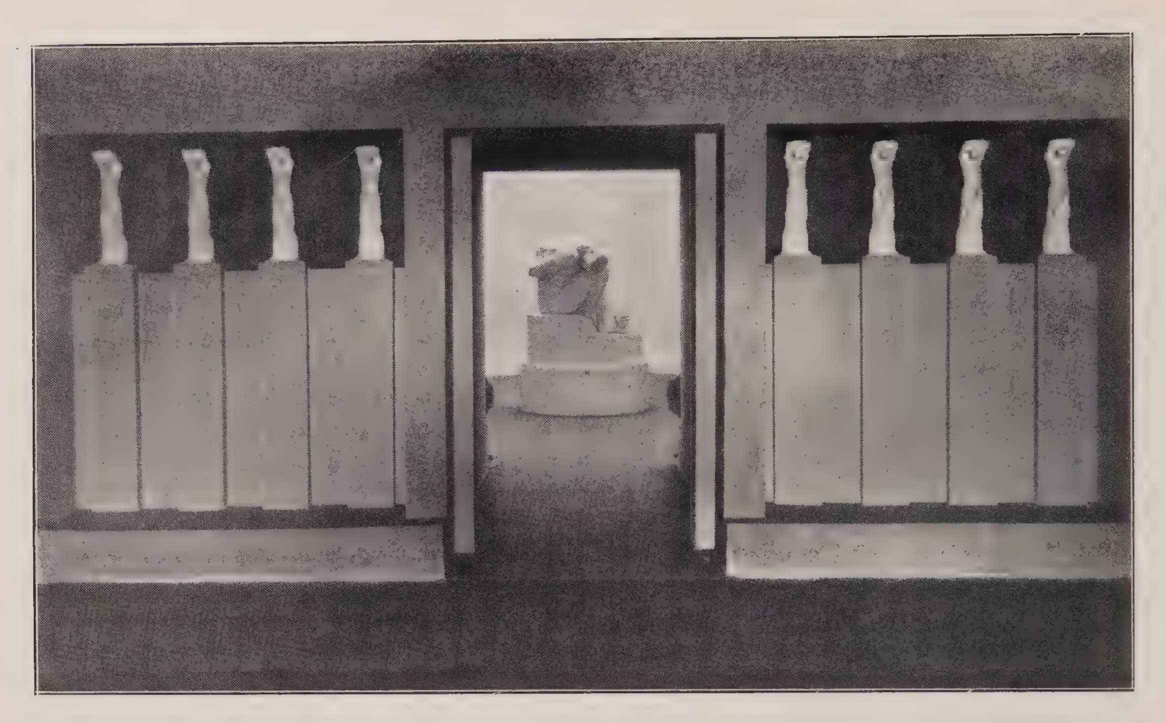
Soll diese Wirkung erzielt werden, so muss natürlich aller und jeglicher Kleinkram, Anhäufung von Zierrat, das Vielerlei und



FRANZ METZNER—WIEN.

Oberer Teil des nebenstehenden Brunnens.

Konkurrenz-Entwurf für die Stadt Essen a. R. — Zur Erinnerung an die Hundertjahr-Feier der Vereinigung der Stadt Essen mit der Krone Preussens 1803—1903.



FRANZ METZNER—WIEN. Vorhalle zum Tempel der »Erde«.

Frühjahrs-Ausstellung der Wiener Sezession Mai 1904.

Zuvielerlei vermieden werden. In der klaren freien Luft sprechen nur noch grosse einfache Linien, breite wuchtige Flächen und Massen, deren Schwere vergeistigt wird durch die zuwägende, feinmessende, harmonieschaffende Seele des Künstlers. Der sicherste Weg zur Monumentalität ist die Einfachheit, die zwingende Zusammenfassung und göttlich ordnende Unterordnung des Teiles unter das Ganze. Böcklin pflegte zu sagen: »das Viele ist der Tod des Grossen«. Freilich kann diese Aufgabe der Einfachheit nur ein grosser einfacher Mensch leisten, der selbst in sich diese Ordnung der Kräfte und Triebe zu schaffen vermag. Der kleine Künstler bringt es nur zur Einfältigkeit. Für die Architektur haben wir glänzende Beispiele für das Geheimnis der Monumentalität und ihrer Gesetze. Der einfache, wuchtige, grossflächige nur durch die Harmonie seiner riesigen Massen wirkende romanische Dom ist dem gotischen Münster mit seiner reichen Durchbildung an Monumentalität doch entschieden überlegen; die wunderbar gegliederte einfache Fassade von Notre Dame in Paris setzt den grossen Riesenschmuckkasten in Köln völlig in Schatten. Wenige, aber bedeutende mächtige Mittel und Kräfte zueinander in die Harmonie des lebendigen Organismus gebracht, ergeben das monumentale Werk.

Metzners Werke verraten überall diesen Zug ins Monumentale. Mit der ihm eigenen männlichen Kraft und leidenschaftlichen Energie fasst er das Wesentliche eines Motivs und arbeitet es nun mit ebensolcher Leidenschaftlichkeit aus seinem Material heraus. Dabei meidet er alles zudringlich sich aufdrängende Detail, ordnet alles dem einen mächtigen Eindruck unter. Bis zu welchem hohen Grad ihm das gelingen kann zeigt die Figur des Ritters, der so innig sein Schwert küsst, ihm heisse Treue gelobend und seiner Pflicht, zum Leben oder zum Tod. Welche Kraft und Innigkeit ist in dieses Werk gebannt, welche Fülle von Empfindung strömt aus ihr! Dabei ist die ganze Figur gerüstet vom Scheitel bis zur Zehe, doch drängt sich nichts ungebührlich vor, alles Nötige ist da, aber alles steht in seinen Schranken. Das ist schon ein Meisterwerk, das man gerne besitzen möchte, weil es nicht langweilig werden wird. Freilich treffen nicht alle Würfe so das Schwarze. So ist der zusammengeballte, in sich zusammengepresste Riese nicht so



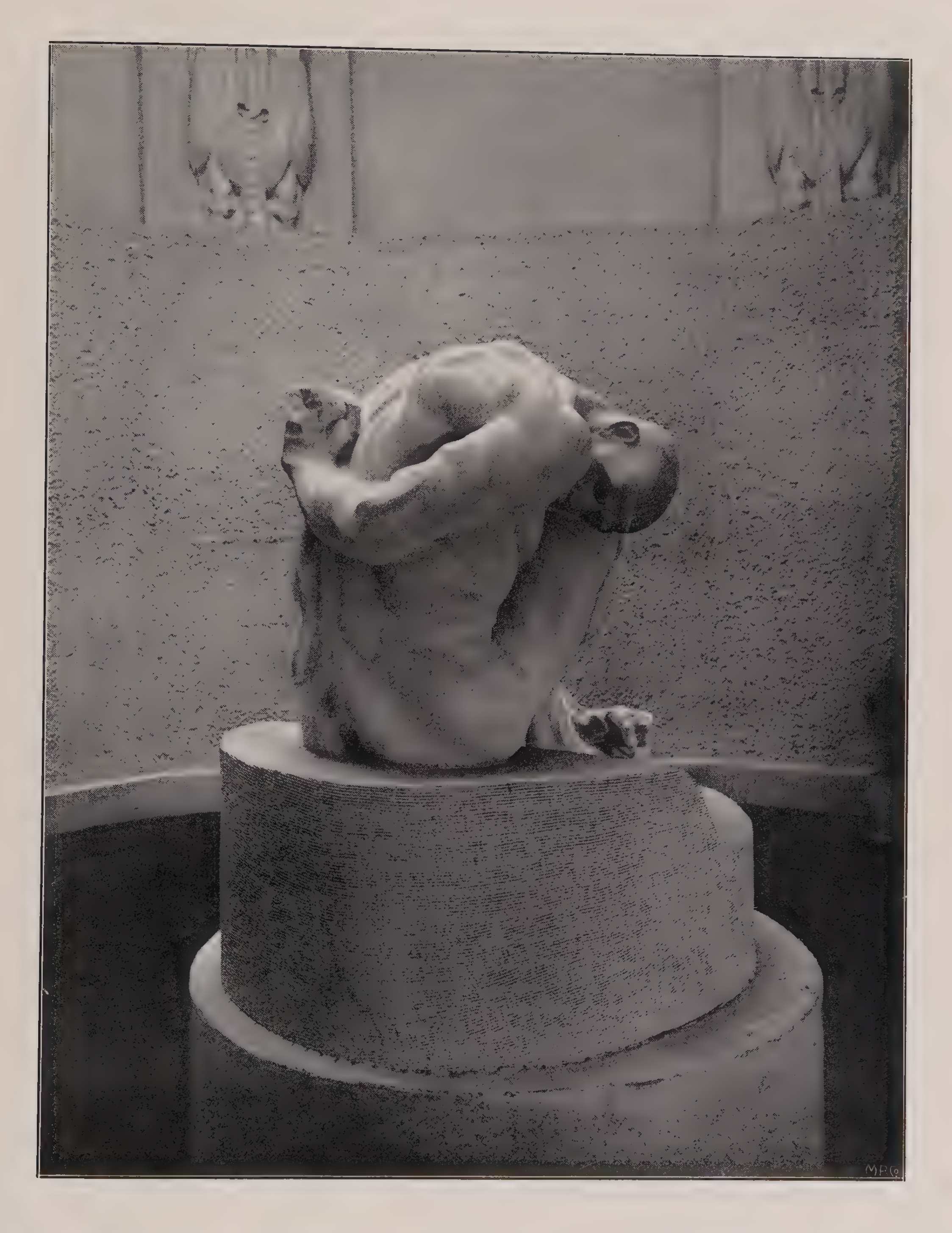
PROF. FRANZ METZNER—WIEN.

INNERES DES RAUMES FÜR DIE »ERDE«.



FRANZ METZNER—WIEN.

MONUMENTAL-PLASTIK »ERDE«.



FRANZ METZNER—WIEN.

MONUMENTAL-PLASTIK »ERDE«.



FRANZ METZNER — WIEN. Jüngling.

einheitlich. (Abb. S. 100 u. 101.) Eine unheimliche Kraft ist in dieser Figur zu Befürchtung erregender Kondensation verdichtet. Dieser Eindruck ist mit wuchtiger Energie herausgearbeitet, wird aber wieder geschwächt durch die zu starke Betonung des Einzelnen. Viele kleine Züge drängen sich auf zu Ungunsten des stetig fortwirkenden Gesamteindrucks. Das richtige Maß, das unbedingtes Erfordernis monumentaler Wirkung ist, ist in dieser an sich so packenden Arbeit nicht so ganz gefunden. Wer sich so grosse Aufgaben stellt, muss die Gefahr auf sich nehmen, manchmal Irrwege und Abschweifungen zu machen. Es bleibt dies keinem erspart. Immerhin zeigt auch dieses Werk wieder, welch eminenter Schwungkraft und Energie die Phantasie und das Können dieses Künstlers fähig ist.

Am deutlichsten zeigen Metzners grosse Entwürfe seine wahrhaft bedeutende Anlage zu monumentaler Kunst. Es war schon die Rede von dem Elisabethdenkmal. Schon die Idee war ungemein ansprechend und für die plastische Lösung schwierig: ein seine Fürstin jubelnd umdrängendes Volk! Und wie hat er dieses Motiv bewältigt. Schade, dass dieser Entwurf unausgeführt stehen muss. Die diesmaligen Veröffentlichungen zeigen wiederum die über grosse Gestaltungskraft verfügende Phantasie Metzners. Wie fein steigt die Brunnenherme aus dem Boden, wie feierlich rieselt das Wasser in dem Brunnen-Entwurfe über dem Titel dieser Zeilen. Das sind Konzeptionen, glänzende Entwürfe hingezeichnet in wuchtiger Art, die das Grosse und Wichtige gibt und nur dieses.

Eine reife bedeutende Schöpfung ist der Rüdigerbrunnen, dessen Herzpunkt in der krönenden Ritterfigur liegt, die so ausserordentlich innig und schlicht aufgefasst ist. Es ist eine wahre Freude, ein solches Werk

zu sehen. Schön und klar ist das ganze aufgebaut. Schlicht und wahr ergibt sich eins aus dem andern. Das ganze hat so viel Natürlichkeit und Selbstverständlichkeit, wie man sie nur sehr selten findet. Metzner hat hier erreicht, was man von einem Monument verlangen kann: packende nachhaltige Wirkung, durch innige einfache Vornehmheit und Schönheit Diese Wirkung erhält das Ganze, weil es als Ganzes aus einem Menschen geboren ist. Gerade diese Arbeit zeigt, wie wichtig es ist, dass Architektur und Plastik zusammen empfunden sein müssen. Metzner schafft sich seine Architektur selbst. Er sieht seine plastischen Gestalten im Raum, dieser Raum gliedert sich ihm sofort in architektonischen Massen.

Seine Plastiken sind ihm Zier und Schmuck seiner Architektur, und diese Trägerin und Grund seiner Figuren. Sie schmiegen sich derselben nicht an, nein, sie wachsen aus den Wänden und können nicht ohne diese leben. Aber ohne seine plastischen Wesen hätte die Architektur keinen Sinn. Es gehört eben zusammen. Er stellt nicht eine Figur auf einen Sockel, sondern dieser ist ihm ebenso wichtig als jene, sie sind eins wie Kopf und Schulter und es kümmert ihn auch, dass Figur und Sockel mit festen Füssen auf der Erde stehen, aus ihr herauswachsen als ein Glied ihrer Umgebung. Alle diese Forderungen monumentaler Kunst erfüllt dieser Brunnen, doch ist dies nicht Resultat einer mühsamen, schweissreichen Komposition, Ergebnis rechnender Logik, sondern das geschaute Werk einer Künstlerseele, die ja nicht ohne innere Logik schaut und ohne die messende, wägende Arbeit des Verstandes schafft. Dieser Brunnen ist ein Werk monumentaler Kunst und man kann sich nur freuen, dass dieses Werk nicht das Schicksal des Elisabeth-Denkmals teilen wird.



FRANZ METZNER—WIEN. Frühjahrs-Ausstellung der Wiener Sezession.



FRANZ METZNER—WIEN. Entwurf zu einem Brunnen-Denkmal.

Über Metzners persönliche Welt ist im früheren Aufsatz schon eingehend gesprochen worden. Hier noch einige Anmerkungen. Er ist durch und durch Plastiker, die Welt der Formen ist die Sprache, in der er seiner oft schwer ringenden Künstlerseele Ausdruck gibt. Diese Sprache ist oft schwer, fragmentarisch, ringend nach dem rechten Wort und Wert. Sein feines Empfinden für die Form verliert sich nicht an die tausend kleinen Flächen, aus denen sich die Form zusammensetzt, er hält sich vielmehr an die totale Erscheinung und sucht sie wuchtig herauszubilden. Die Form an sich ist nicht sein Ziel, sondern die Form als Ausdrucksmittel der Seele. Die »reine Form«, das Dogma der modernen Modeplastik ist nicht seine Sache. Er modelliert keine Akte, keine Posen, sondern gestaltet seine Welt. Seine Gestalten tun etwas, und was sie tun, tun sie mit der ganzen Seele. Man sehe sich das hier wiedergegebene Relief vom Nibelungen-Brunnen an, da ist Kampf und Streit bis aufs Messer, ein Ringen und Drängen der Glieder nach dem Leben des anderen mit heisser Wut; und wie klar und grosszügig ist hier die Form als Sprache verwandt! Es ist etwas von homerischer und nibelungischer Kampfschilderung in dieser Szene. — Freilich wer nichts zu sagen hat, der wird sich mit grossem Pathos nur an die »reine« Form halten. Aber modern ist dies nicht. Die reine Form übten und pflegten bis zur Vollkommenheit die Griechen, die Italiener, die Franzosen. Metzner zeigt sich auch hier als ganz moderner Mensch. In der modernen Kunst auf allen Gebieten ist die Kunst nicht Selbstzweck, sondern die Sprache der modernen ringenden, sehnenden,



FRANZ METZNER—WIEN. Teil vom Relief am Nibelungen-Brunnen.

nach neuem Boden, neuer Positivität suchenden Seele. Die Kunst wird wieder mehr als je das, was sie sein soll, die Sprache, das Ausdrucksmittel für die tiefsten und höchsten Regungen der Seele und des Geistes, da wo die Sprache der Worte versagt, zum Ausdrucksmittel des schaffenden, ahnenden Künstlers. — So ist Metzner zugleich modern, ohne Modemann zu sein, und persönlich. Persönlich, weil sein Werk uns einen klaren Blick tun lässt in seine Seele. Sie spiegelt in ihrer Weise die moderne Seele, in der es regt und wühlt nach neuen Werken, die in allen ihren Regungen den Übergang, das Werden, Keimen und Sprossen eines Neuen zeigt, das noch nicht da ist, aber kommen will mit aller Macht. Das ist das oft Fragmentarische, Ungelöste im besten Sinne in seinen Gestalten, das Schwere, das auf ihnen lastet, die Wucht, die sie presst in eine Verhaltenheit, die so tief ergreifend wirkt. —

Die hier abgebildeten Arbeiten zeigen alle ohne Ausnahme eine ausserordentlich kühne und männliche Künstlerseele. Metzner ist kein Poet, kein dichtender Künstler. Aber er versteht es wie kaum Einer, einer grossen, gegebenen Aufgabe gerecht zu werden. Man stelle ihm eine Aufgabe: er wird sie lösen und glänzend, neu, original lösen. Der Möglichkeiten in ihm sind nicht viele, aber sein Ziel hat er erfasst mit einer Kraft und Inbrunst, der der umfassendste Erfolg nicht fehlen wird. Und den kann man ihm nur von Herzen wünschen. Es wäre mir eine Freude, wenn diese aus ehrlicher Überzeugung geschriebenen Zeilen dazu beitragen würden, dass dieser hochbedeutenden monumentalen Kraft es an Mitteln und Gelegenheit zu reicher Entfaltung nicht fehle. Mit den Aufgaben wird dann auch die da und dort vielleicht noch nötige innere Klärung von selbst kommen. — DR. DANIEL GREINER.



PROF. FRANZ METZNER — WIEN.

HAUPTFIGUR ZU NEBENSTEHENDEM NIBELUNGEN BRUNNEN. BRONZE UND MARMOR



FRANZ METZNER—WIEN. NIBELUNGEN-BRUNNEN FÜR DIE STADT W. MARMOR UND BRONZE.



FRANZ METZNER—WIEN.

MITTLERER TEIL EINES ENTWURFS FÜR
EIN WELTPOST-DENKMAL FÜR BERN.



FERDINAND KHNOPFF—BRÜSSEL. Zeichnung »L'Offrande«.

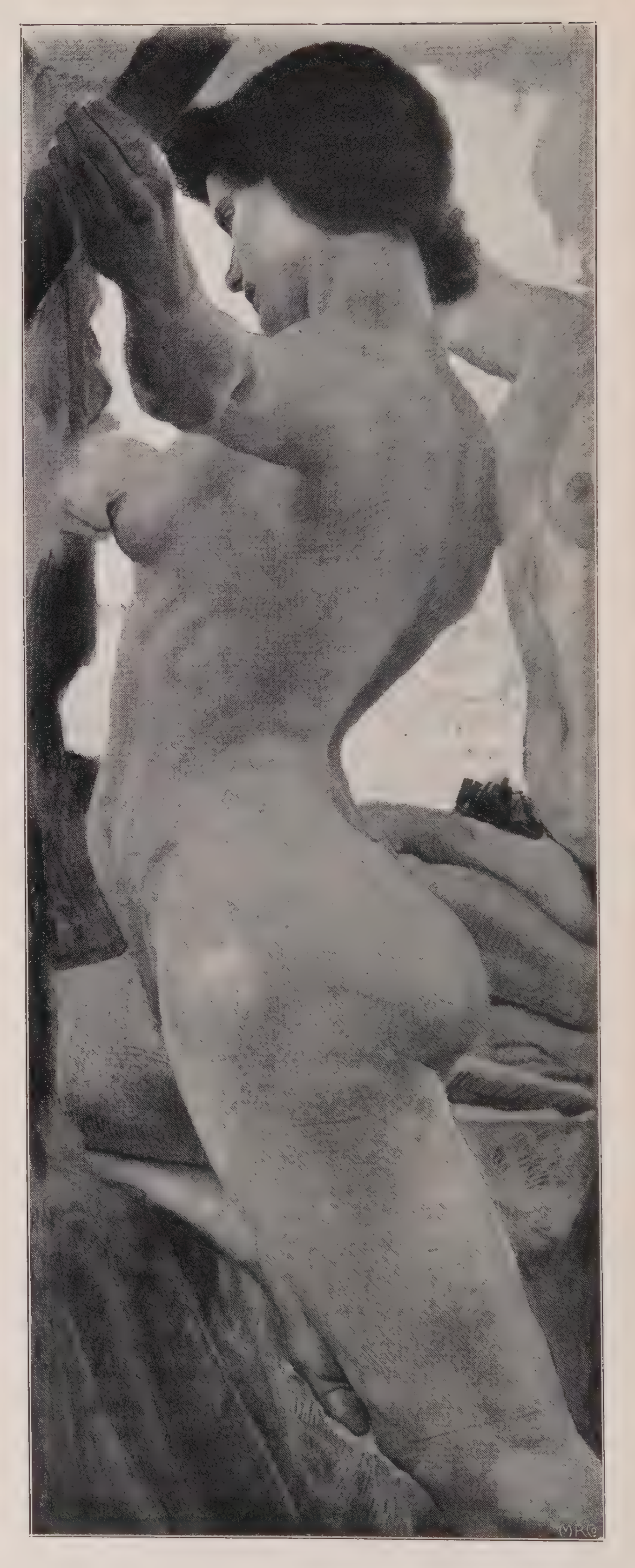
OTTO GREINER—ROM.

Unzweifelhaft hat sich die Dresdner Kunst-Ausstellung ein recht bedeutendes Verdienst dadurch erworben, dass sie noch einmal durch eine geschlossene Vorführung seiner Werke mit allem Nachdruck auf einen jüngeren deutschen Künstler hingewiesen hat, der zwar bei allen wirklichen Kunst-Liebhabern schon immer der grössten Anerkennung sich erfreut, beim grösseren Publikum jedoch wohl kaum schon die Beachtung gefunden hat, die seiner ungewöhnlichen und viel versprechenden Begabung gebührt, doch ihm zur Weiterentwicklung äusserst dienlich werden dürfte: auf Otto Greiner, den feinfühligen Zeichner und Lithographen, jetzt auch der Maler des Odysseus-Bildes im Leipziger Museum.

Sie hat auch Recht daran getan, diesen Hinweis gerade in diesem Augenblick zu unternehmen, da Greiner unzweifelhaft sich auf eine ganz neue, höhere Stufe seiner Kunst gestellt hat, die hoffentlich nun die Hauptbasis seiner ferneren Tätigkeit bleiben wird. Bisher war Greiner, der Lithograph von Haus aus, zu sehr in diesen Anfängen seiner Kunst stehen geblieben. Seine Kunst blieb äusserlich klein, auch nachdem er schon lange den Übergang vom rein Handwerklichen, mit dem der Unbemittelte hat beginnen müssen, zum rein Künstlerischen gefunden hatte, mochte man innerhalb des naturgemäß beschränkten Formats seine Zeichnungen und Lithographien den zu grosser Kunst-Entfaltung geborenen Künstler auch nur zu leicht entdeckt haben. Erst das grosse Leipziger Bild, »Odysseus und die Sirenen« hat den Künstler aus dieser Beschränkung befreit; er ist zu seinem Gegenteil, zum Monumentalmaler, zum heroischen Künstler geworden, lässt nun erst wirklich ahnen, was die deutsche Kunst von diesem Künstler wird erwarten können. Täuscht hier nicht alles, so wird, wenn diese Begabung mehr Stand hält, also so manche andere jüngere, durch allzu voreilig begeistertes Lob verdorbene Kraft der letzten Zeit, man seine Erwartungen ziemlich hoch hinauf spannen können.

Nicht das Gemälde selber, das Leipzig wohl mehr zu seinem als des Künstlers Nutzen so eifersüchtig behütet, vielmehr nur die überlebensgrossen Studien zu den Hauptgestalten desselben, sind auf der Dresdner Ausstellung zur Aufstellung gelangt. Das erscheint zunächst als ein Schaden, ist es auch insofern, als dem grösseren Publikum dadurch das Verständnis für diese Studien nicht erleichtert wird. Doch dafür stehen diese Studien nach dem Urteil des Künstlers selber künstlerisch höher, als die betreffenden Teile des Bildes, für die sie gemacht sind; ja müssen nach einer inneren Notwendigkeit auch höher stehen als diese. Denn »jede Studie hat, wie Greiner selber erkannt hat, einzeln, wie sie gemacht ist, mehr Leben,

als dasselbe Stück im Bilde; das findet sich von Dürer angefangen, bei jedem, der Kompositionen macht. Das darf auch nicht anders sein, denn im Bilde darf nicht jedes Stückchen für sich renommieren, sondern muss sich im Interesse des Ganzen unterordnen«. Und so stellen sie in der Tat wohl das Bedeutendste dar, was Greiner bisher gemacht hat. Ihre Vereinigung auf der Dresdner Ausstellung ist aber auch insofern ein Verdienst, als diese Studien, bereits in Privatbesitz zerstreut, nur von wenigen in ihrer Gesamtheit haben genossen werden können. — In der Tat, Greiners ganzes Können, seine ganz ungewöhnliche Begabung treten in diesen Werken völlig zutage. Zunächst bewährt sich hier seine ausserordentliche Zeichenbegabung, die schon immer den eigentlichen Reiz seiner früheren Werke ausgemacht hat, auch im grossen; ja die Zeichnung ist es auch hier wieder, die zunächst die Bewunderung auf sich zieht. Die Zeichnung, noch besser gesagt vielleicht, die Linienführung ist bisher Greiners eigentlich künstlerisches Element geblieben. Es ist charakteristisch, dass Greiner auch als Lithograph, wie auf der Ausstellung wieder das ganz vorzügliche Porträt des Ser Rodolfo zeigt (vgl. Abb. Seite 117), sich nicht der mehr malerischen Kreidemanier, vielmehr der der Radierung und Federzeichnung sehr nahekommenden Federzeichen-Manier bedient. Diese Zeichnung, das Gefühl für den Kontour, die Kühnheit und doch Sicherheit in der Wiedergabe von Überschneidungen und Verkürzungen, das alles aber erscheint hier so bedeutend, dass wohl kein zweiter deutscher Künstler zur Zeit hierzu in diesem Maße fähig wäre, und ganz eigentümlich berührt es daher, hier einen der begabtesten unserer jüngeren deutschen Künstler gerade nach dieser Richtung hin in so voller Freiheit entwickelt zu sehen,



OTTO GREINER—ROM. Studie »Sirene«.



OTTO GREINER—ROM.



GEMÄLDE »ODYSSEUS UND DIE SIRENEN«.

Nach einer Photographie aus dem Verlag E. A. Seemann—Leipzig.

OTTO GREINER—ROM.

STUDIE »RUDERER«.



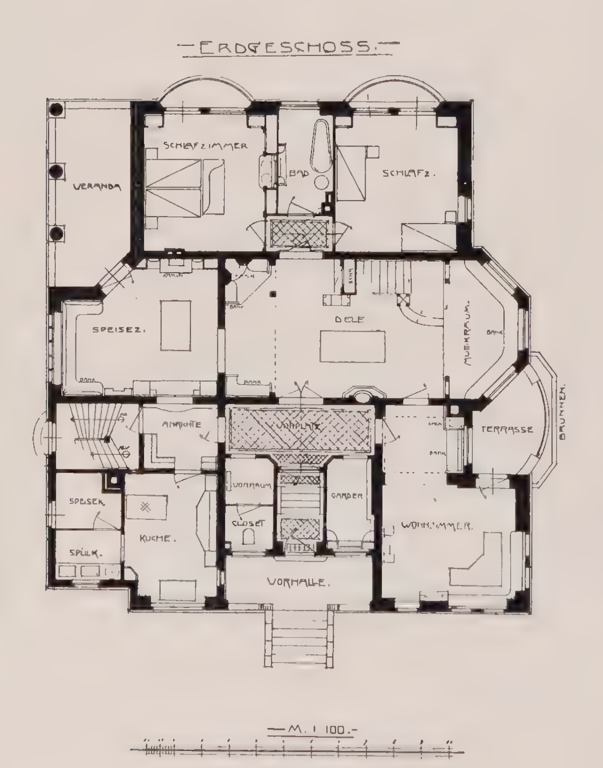
OTTO GREINER—ROM. STUDIE.

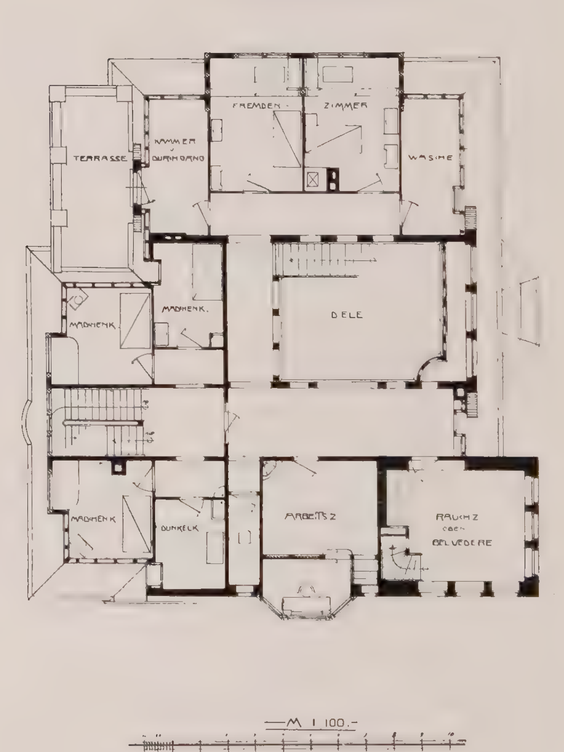


OTTO GREINER—ROM. PORTRÄT DES SER RODOLFO.



ARCH. LUDWIG JAHN—HEIDELBERG. LANDHAUS IN NECKARGEMÜND.







ARCH. LUDWIG JAHN—HEIDELBERG. LANDHAUS IN NECKARGEMÜND.



ARCHITEKT LUDWIG JAHN—HEIDELBERG. GARTENPARTIE DES OBIGEN LANDHAUSES.



ARCH. LUDW. JAHN—HEIDELBERG. Diele des umstehenden Landhauses.

seinen Einzelnheiten, die alle ihre Spezial-Aufgaben erfüllen sollen, ja im Aufstöbern dieses Reichtums, in dem äusseren Bloslegen dieser inneren Bildungen kann er sich gar nicht genug tun, und so ruft er die malerischen Mittel seiner Kunst, den Gegensatz von Licht und Schatten zur Hilfe, um alles, was hier sichtbar zu machen ist, auch sichtbar werden zu lassen. — Dann kommt das Leben, das körperliche wie das psychische, das diese Leiber ausfüllt und sie uns erst wirklich nahe bringt. Auch hier ein absolutes Können, eine ganze Ausdrucksfähigkeit! Kein hohles Pathos trotz allem Temperament, keine unnatürliche Verzerrung trotz aller Gewagtheit der Stellungen. Man glaubt an die Existenz dieser Wesen wie an die eigene, mögen ihre Leiber, ihre Erregungen noch so gewaltig sein. Man steht im Banne ihrer künstlerischen Suggestion. — Und schliesslich die Farbe? Greiner hat diese Kartons in der für ihre Grösse denkbar unbequemsten Farbentechnik ausgeführt, die

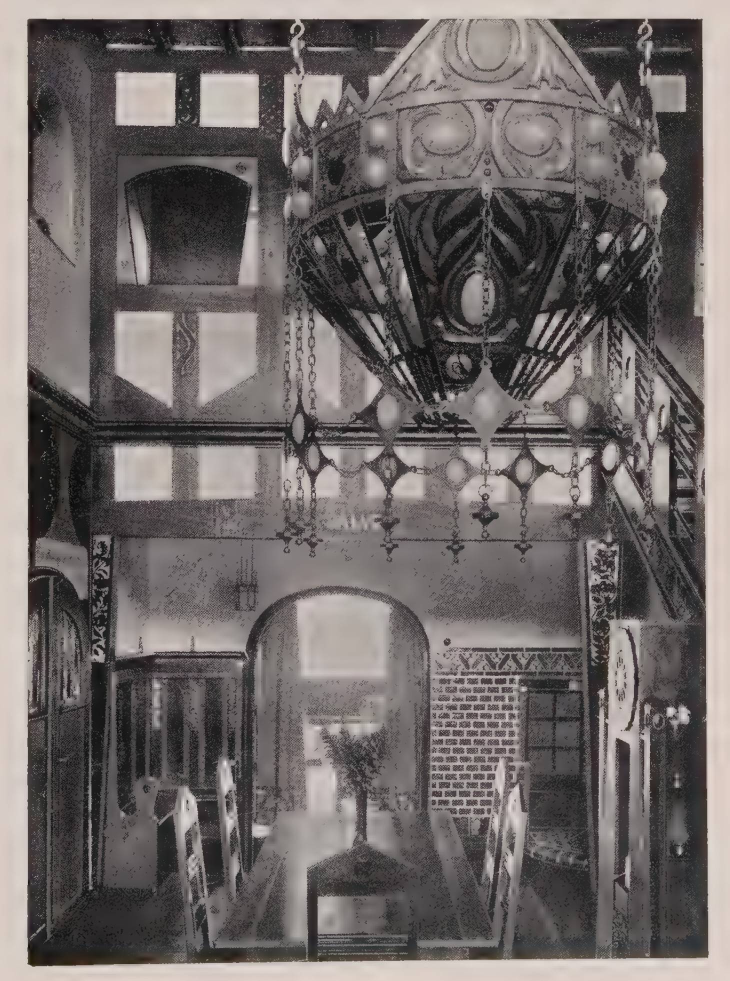
zu einer Zeit, da wir sonst das koloristische Element als das eigentliche Ziel der modernen Malerei zu betrachten pflegten, soeben uns auch noch eine neue Geschichte der »modernen« Malerei beschert worden ist, die nur noch solche Künstler kennt, die hier den extremsten Zielen folgen oder gefolgt sind. Sollte das nicht solchen Ansichten gegenüber ein wenig zur Vorsicht gemahnen?

Die Zeichnung jedoch ist nur eine Ausdrucksweise der Greinerschen Kunst. Inhalt und Triebkraft sind die Begeisterung für schöne Körperlichkeit. Greiner hat die Verehrung für den nackten menschlichen Körper wie sie die Plastiker zu haben pflegen, wie sie aber zu allen Zeiten auch die grossen Maler als den Ausgangspunkt jeder grossen Kunst bezeichnet haben. Ihn entzückt hierbei vor allem die Harmonie dieser zweckmäßigen Gebilde, dann ihr Reichtum in allen

ihm aber durch ihre Schnelligkeit wohl am besten den Eindruck des Augenblickes und damit seine Frische bewahrte: sie sind mit bunten Stiften ausgeführt, demnach Pastelle. Doch wie hat er es verstanden die an sich so beschränkte Technik auszunutzen, hier, indem er die frisch gespannte Haut der jugendlichen Weiber wiedergibt, dort die müde, welke des Greises! Vornehm und warm ist der Grundton des Fleisches, eine echte Farbe des Südens, wo diese Bilder entstanden, nur denkbar im Dauerbrande der dortigen Sonne, zugleich eine Tiefe und Kraft des Tons zeigend, die der seiner Zeichnung ebenbürtig ist. Die malerische Begabung Greiners hat sich damit dokumentiert.

Neben diesen Hauptwerken Greiners sind noch eine ganze Fülle von Gemälden, Steindrucken und Zeichnungen von Porträts, Landschaftsstudien und Akten zur Ausstellung

gelangt. Sie ergänzen das Bild dieses Künstlers, sie zeigen die Grundlage, auf der sich seine neue Kunst erhoben hat. Da sind zunächst frühere Porträts in Öl, keck und von Ähnlichkeit zeugend, aber noch schwer im Ton und ohne irgendwelche eigentliche Farbenfreude, aber für Greiner zunächst doch auffallend malerisch, da die Linie hier so gut wie gar keine Rolle spielt. Daneben aus jüngster Zeit, eine Ölstudie direkt aus dem Atelier, eine alte Frau dem Modell die Schuhe zubindend, wahrscheinlich eine Selbstprüfung auf spezifisch malerisches Können. Dann seine einzig dastehenden Aktstudien mit der organischen Auffassung ihres Reichtums an Einzelheiten, sie, die zuerst den Ruhm Greiners befestigt haben, dann einige prächtige Vertreter seiner schon charakterisierten Steinzeichnungskunst, jene bekannte Spezialität, die sich mit Vorliebe aufs Porträt wirft, diesmal vermehrt durch den bereits erwähnten köstlichen Ser Rodolfo, ein Non plus ultra von breiter und runder Stattlichkeit, in dieser Eigenschaft aufs drastischste gezeigt und darum ganz von selber humoristisch wirkend. Dann wieder einige köstliche Studienköpfe in Pastell mit verblüffender Lebhaftigkeit des Ausdrucks, sicherlich physiognomische Versuche. Schliesslich seine Landschaften! Denn auch ein Landschafter ist dieser reich begabte Künstler trotz aller seiner Leidenschaft für reine menschliche Körperlichkeit. So sind diese Werke ein erfreuliches Zeichen von dem Standhalten und der Sicherheit dieser schöpferischen Kraft, die eine weitere, gesunde Entwicklung mit Sicherheit erwarten lassen. Greiner geht ihr in Rom, in dem er schon seit Jahren lebt, mit Ruhe entgegen. Rom ist wohl auch der einzige Ort, wo eine solche Begabung weiterreifen kann. Sind doch die Zeiten längst vorüber, da man Italien auf alle Fälle für den Ruin des deutschen Künstlers anzusehen pflegte, namentlich, nachdem man eingesehen, dass fast alle jene deutschen Künstler, die uns jetzt für das 19. Jahrhundert als unsere grössten gelten, in Rom erst ihre wahre Begabung entdeckt haben und das geworden sind, als was wir sie jetzt kennen. Das dürfte wohl auch für Greiner gelten. Ein Lithograph in dieserStadt zu bleiben scheint unmöglich. Zu gross ist der Geist der Jahrtausende, der hier in Verbindung mit einer gleichgestimmten Natur spricht. Er lässt auch dem Genius die Flügel wachsen und gibt ihm die Kraft, sich ihrer zu bedienen. So kommt, wer Anlage dazu hat, als ein Verwandelter, Vergrösserter aus dieser Stadt wieder heraus und bringt ein Mehr in seine Heimat zurück, das er dort niemals hätte erwerben können. Zu diesen Künstlern dürfte nun auch Greiner bereits gehören. DR. E. ZIMMERMANN.



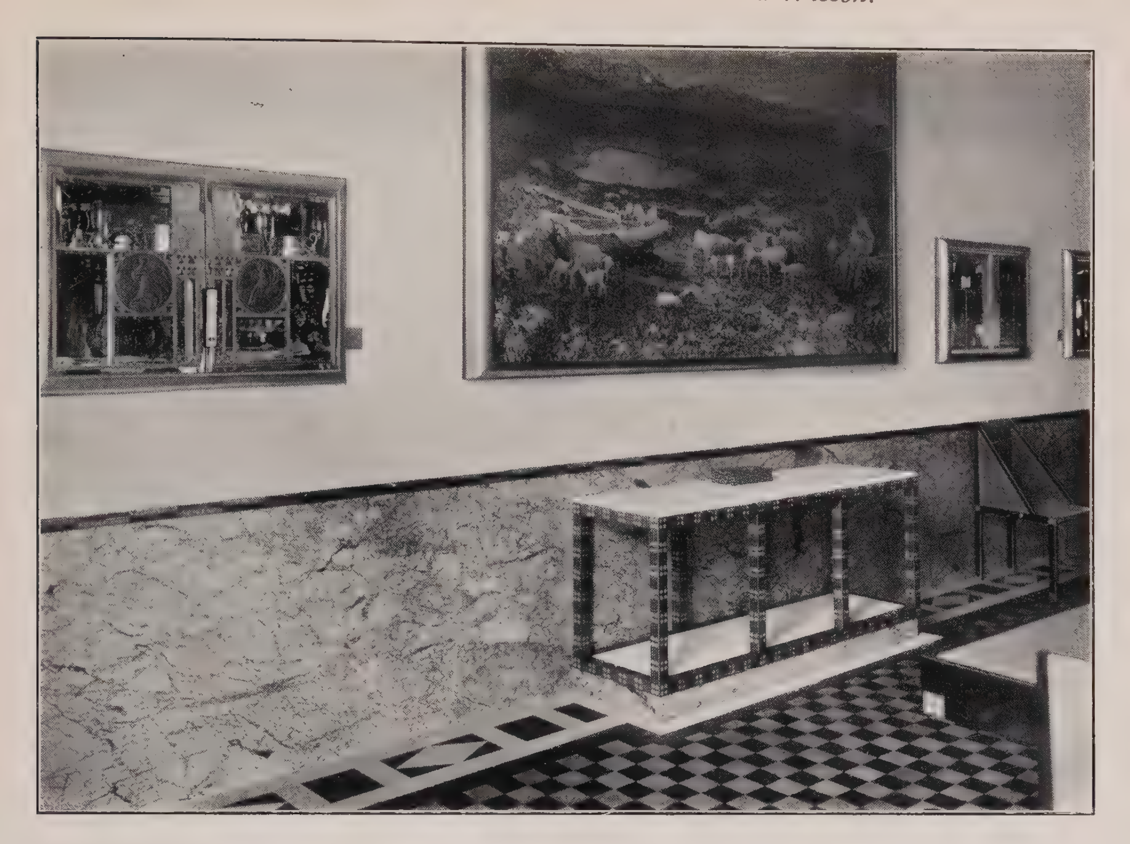
ARCH. LUDW. JAHN—HEIDELBERG. Diele des umstehenden Landhauses.

KUNST UND WISSEN.

Es gibt wohl wenige geflügelte Worte, die soviel Unheil und Begriffs-Verwirrung angestiftet haben, als das vielberufene Zitat Goethes: »Bilde, Künstler, rede nicht!« — Offenbar will dieses knappe Diktum lediglich den Vorzug einer energischen Gestaltung im Gegensatz zu läppischem Drum-herum-reden, zu trägem Allegorisieren ins rechte Licht setzen. Aber wie das Wort gewöhnlich angewendet wird, gilt es als eine Art Maulkorb für alle jene Künstler, die das Bedürfnis fühlen, sich zuweilen auch mündlich oder schriftlich zu äussern, sei es über ästhetische Fragen, sei es über allgemeine Kunstprobleme, sei es über Gegenstände, die mit ihrer Kunst überhaupt nichts zu tun haben. Dieses Zitat muss sich somit, seinem ursprünglichen Sinne ganz zuwider, in den Dienst jener weitverbreiteten Ansicht stellen, als gehe den bildenden Künstler als solchen das weite Reich des Wissens nicht das Mindeste an, als habe er seiner Pflicht vollauf genügt, wenn Auge und Hand einen gewissen Grad der Ausbildung erlangt haben. Vielfach wird sogar geglaubt, es stünde die Kultur des »Verstandes« in einem unversönlichen Gegensatze zur Ausbildung jener Qualitäten, die Träger des künstlerischen Ingeniums sind. Man befürchtet von der »Bildung« eine Schädigung des Unbewussten, eine Trübung jener Naivetät der Anschauung, die man als das A und O des künstlerischen Schaffens richtig erkannt hat. Den Gegensatz zwischen wissenschaftlich-analytischer und künstlerisch-intuitiver Betrachtungsweise, der allerdings besteht, hält man in diesen Kreisen für kontradiktorisch und schafft sich so ein bequemes Faulbett und eine schöne Ausrede für mangelndes Wissen und geistige Unselbständigkeit.

Seht euch unsere jungen Akademiker an, wie sie in den Biergärten beim Maßkrug zusammensitzen! Es ist ein Jammer, diesen Gesprächen zuzuhören. O ja, in »kalten« und »warmen« Tönen, in der Wirkung des Sonnenlichtes, in der künstlerischen Anatomie wissen sie oft recht wohl Bescheid. Eine Verzeichnung weisen sie euch haarscharf nach, ein Fehler im Kolorit fällt ihnen gleich ins Auge. Aber sobald die Sprache auf Dinge kommt, die nur ein von energischer Gedankenarbeit kreuz und quer durchpflügtes Gehirn zu fassen vermag, sowie das Ganze eines Kunstwerks, der spiritus movens einer Persönlichkeit oder eines Zeitalters in Frage kommt, da verstummen die Jünglinge in höchster Ratlosigkeit. Da ist keine Spur von tüchtigem Selbstdenken, keine Spur von jener geistigen Habsucht und Raubgier, die gern aus allem, was an sie herantritt, ein persönliches Erlebnis, einen ureigenen Besitz machen möchte. Denn nicht die Ansammlung von einzelnen Daten des Wissens, sondern eben diese Ausbildung einer selbständigen, geistigen Persönlichkeit geht ihnen ab. Das ist der Kardinalmangel, den die jungen Künstler von der Akademie ins Leben hineintragen und oft durch jahrelange, jammervolle Fehlgriffe bitter büssen müssen. — »Wenn ihrs nicht fühlt, ihr werdets nie erjagen!« sagt man wohl. Aber gewisse Dinge lassen sich nun einmal nicht erschnüffeln, und das »Erjagen«-wollen wird bei ihnen immer noch bessere Dienste tun als die — Faulheit.

Echte Bildung hat in der Tat noch nie jener Naivetät geschadet, welche von den Künstlern mit Recht als ihr notwendigstes Rüstzeug betrachtet wird. Echte Bildung wird im Gegenteil zur Befestigung dieser paradiesischen Unschuld des Künstlerauges besser taugen als nebulose Nichtswisserei. Ist der berühmte Friedrich Ratzel, von dem soeben ein so prächtiges Werk über Naturschilderung posthum erschienen ist, etwa durch seine geologischen und geographischen Kenntnisse gehindert worden, die Landschaft so synthetisch als möglich anzuschauen? Hat wohl Lionardo aus seinem vielseitigen Wissen eine Minderung seiner intuitiven Gestaltungskraft erfahren? Ist es ferner nicht offenbar, dass ein Mann wie Max Klinger gerade seiner »Bildung« auch als Künstler ungeheuer viel verdankt, an Stoffen sowohl wie an Klarheit über Dinge der Kunst? — Hat der Künstler nicht bei jedem Kunst-



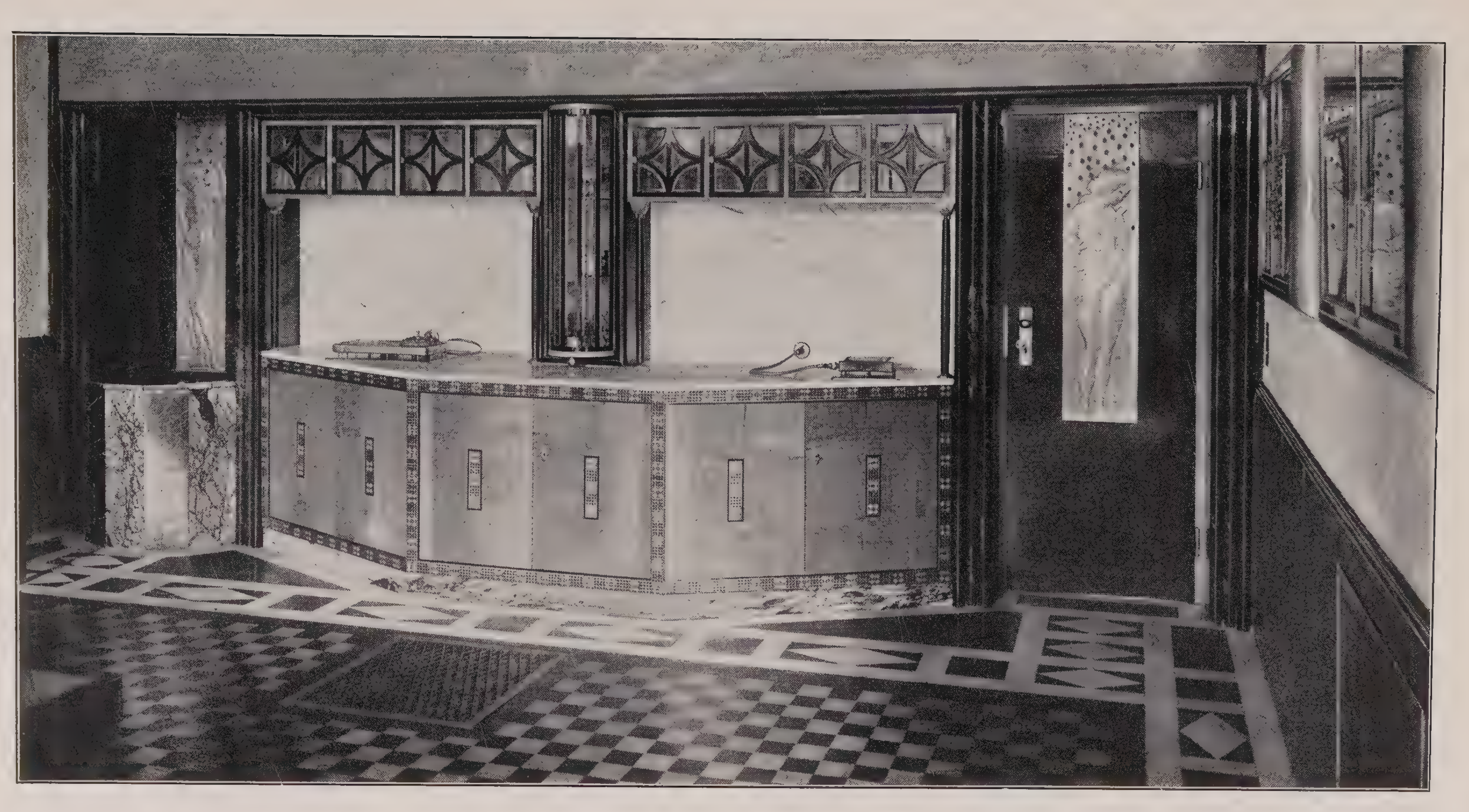
PROF. JOSEF HOFFMANN—WIEN. Wandpartie aus dem umstehenden Speisezimmer.

werke, ganz abgesehen von der Wiedergabe des Objektes, schwierige, kulturelle und ästhetische Aufgaben zu lösen? Und wie soll er das ohne das Rüstzeug einer Bildung, die erst den Blick fürs Ganze (der Welt sowohl wie des Kunstwerkes) schult? Vom Künstler wird gefordert, dass er sich im Kunstwerk über seine Zeit erhebe. Wie soll er das ohne die Flügel, die eine echte, wohlverarbeitete Bildung gewährt, die ihn über die Tendenzen der Zeit erst aufklärt? Wie endlich soll ein mangelhaft geschulter Geist bei Zeiten zu einem einigermaßen festen Standpunkte gegenüber dem schwierigen Problem »Ideal und Leben« gelangen, das zu jeder Zeit und von jedem Künstler neu gelöst werden muss? — Man wende mir nicht ein, dass hier das Leben als Lehrer eingreift und und dass »ein guter Mensch in seinem dunklen Drange« sich des rechten Weges wohl bewusst ist. Das Leben lehrt zwar richtig und gewissenhaft, aber auch langsam und schonungslos, und scheut den Umweg über zahllose bittere, oft vernichtende Erfahrungen keineswegs. Auch Denken ist Leben, jeder Gedanke ist ein Erlebnis und wirkt wie dieses, nur ist er billiger, rascher und in grösserer Abwechselung zu haben. Gerade dem bildenden Künstler, dem die Technik soviel zum lernen aufgibt, sollte die Abkürzung seines Entwicklungsweges höchst willkommen sein, die echte Bildung jederzeit gewährt. — Schulung des Blickes fürs Ganze, Einführung in den Begriff des schöpferischen Idealismus, Überblick über die Tendenzen der Zeit, Beschleunigung der inneren Entwicklung — das sind die Früchte, die ein reiches Gedankenleben dem Künstler bringt, indem es ihn auch geistig auf eigene Füsse stellt.

Die Mahnung, die in diesen Zeilen ausgesprochen ist, richtet sich (mangels einheitlicher Vorbildung unserer jungen Akademiker) vor allem an die private Entwicklungslust der Künstler, an ihre persönliche Initiative. — Neben einer Orientierung über die Grundlagen der heutigen Naturwissenschaft müssten sie sich hauptsächlich Aufklärung über die Grundprobleme der Philosophie verschaffen, wobei besonders die moderne Erkenntniskritik, dieses Fundament alles modernen



PROF. JOSEF HOFFMANN—WIEN. »SPEISEZIMMER«.



PROF. JOSEF HOFFMANN—WIEN. »BÜFFET IN OBIGEM SPEISEZIMMER«.



PROF. JOSEF HOFFMANN—WIEN. Ecke eines Salons.

Lebens und Denkens (Kant, Schopenhauer, Nietzsche) zu berücksichtigen wäre. Sodann müssten sie sich ein herzliches Studium der zeitgenössischen Literatur seit den 80er Jahren, aus der die Gegenwart am vernehmlichsten redet, angelegen sein lassen. Keine wesentliche Strömung der Zeit sollte dem bildenden Künstler fremd sein; er sollte von allen ihren wunderlichen Widersprüchen, von ihrer Schwäche wie von ihrer überfreien Kühnheit einen deutlichen Begriff haben. Vielleicht käme dann auch in unsere Ausstellungen mehr Ehrlichkeit, mehr *übertragene* Gegenwart hinein, statt dass man jetzt nur graue Empirie auf der einen Seite und himmelblaue Sehnsüchte auf der anderen Seite in ihnen gewahr wird.

Wer bessere Wege weiss, die zu diesem Ziel einer synthetischen Bildung des Künstlers führen können, möge sie darlegen. Bezweifeln lässt sich wohl nicht, dass es in dieser Richtung noch mancherlei zu arbeiten gibt. WILHELM MICHEL—MÜNCHEN.

Künstler und Perspektive.

(Schluss.)

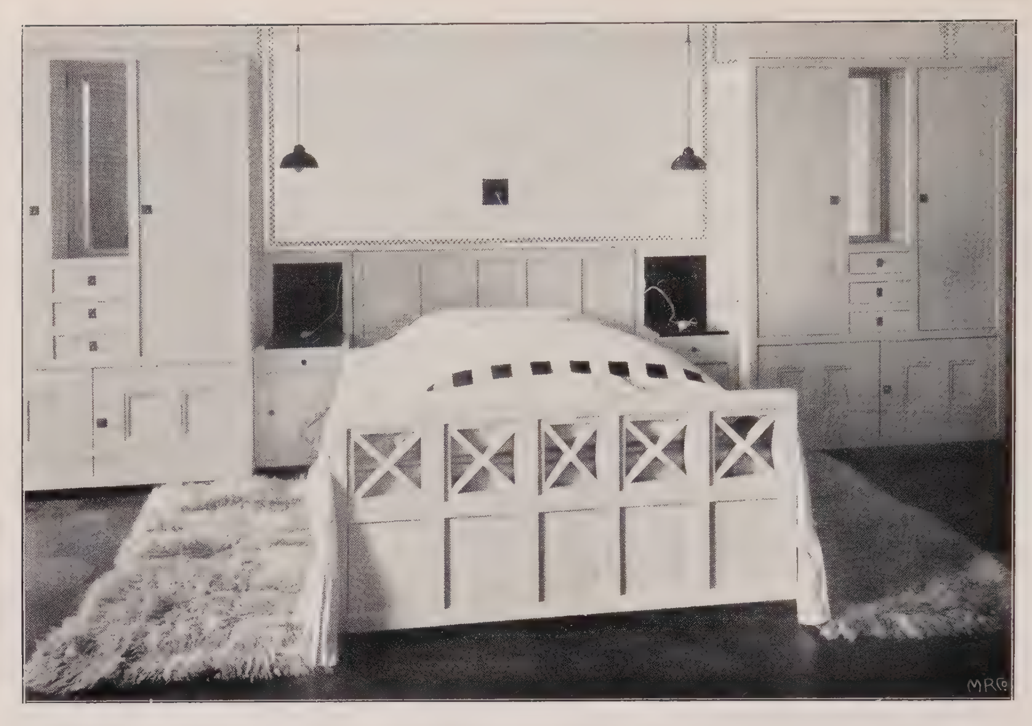
Der Architekt pflegt die Lehren der Perspektive in Form von Rezepten vorzutragen, die von den Schülern mehr oder weniger mechanisch angewandt werden, d. h. so lange, als ihnen Grund- und Aufrisse zur Verfügung stehen. Fehlen ihnen diese, so wissen die Leute sich, da die wissenschaftliche Begründung der Lehren meist viel zu



PROF. JOSEF HOFFMANN—WIEN. Kaminpartie eines Salons.

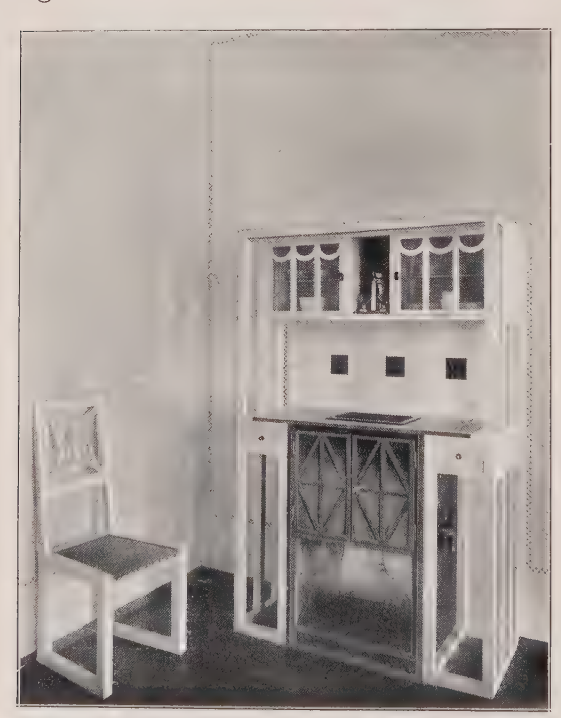
oberflächlich abgetan wird, nicht mehr zu helfen. Der Fach-Mathematiker dagegen weiss die Lehren zwar wohl zu begründen, aber er versteht es nicht, sie in ein praktisches Instrument umzuwandeln, das dem Künstler solche Dienste zu leisten vermöchte wie Pinsel und Meissel. Aber die Unkenntnis in perspektivischen Dingen bei unsern Künstlern liegt auch an der ungleichen mathematischen Vorbildung der Hörer an den Kunstakademien, deren Verständnis die Professoren ihre Vorträge anpassen müssen. Man kann wohl dreist behaupten, dass selbst bei der klarsten Darstellungsform seitens der Professoren von 10 Hörern im allgemeinen höchstens zwei imstande sind, den Ausführungen mit genügendem Verständnis zu folgen. Die Ursache hierfür wiederum liegt, wie ich glaube, in der Organisation unseres Schulwesens überhaupt. An den Volksschulen ist das zu bewältigende mathematische Pensum zu klein, an den höheren Schulen viel zu gross. Die Volksschüler kommen in das eigentlich wissenschaftliche Denken gar nicht hinein, die Schüler der höheren Schulen werden mit so vielem algebraischen Formelkram überfüttert, dass kaum noch Zeit für Ausbildung des anschaulichen Denkens übrig bleibt, und das um so weniger, als der Zeichen-Unterricht, der den Mathematik-Unterricht hier wesentlich unterstützen könnte, von den Schulbehörden meist als ein Fach betrachtet wird, das mit keiner Sache weniger zu tun habe, als mit dem logischen Denken.

Soll daher an einer Kunstakademie mit wirklichem Erfolg in Perspektive unterrichtet



PROF. JOSEF HOFFMANN—WIEN. »Schlafzimmer«.

werden, so ist es meines Erachtens nach unerlässlich, einen Vorkursus einzurichten, an dem jeder teilzunehmen hat, und in welchem in anschaulichster aber wissenschaftlicher Weise ohne alle Rechnerei die wichtigsten Lehren aus der Planimetrie und Stereometrie entwickelt werden. Erst wer einen solchen Kursus »mit Erfolg« besucht hat, sollte zu den eigentlichen Unterweisungen in Perspektive zugelassen werden. Ob dieser Erfolg vorliegt, davon kann der betreffende Professor im Verlaufe eines kurzen Gespräches mit dem betr. Kunstschüler eine untrügliche Überzeugung gewinnen. Das kann und sollte ohne alle Formalität, z. B. auf einem Spaziergange geschehen.



PROF. JOSEF HOFFMANN—WIEN. Gas-Kamin.

Die Unterweisung in Perspektive dürfte nicht eine »Vorlesung« im akademischen Sinne sein. Sie müsste in steter Verbindung mit dem praktischen Zeichnen stehen. Es müssten alle Lehren zunächst durch freihändige Darstellungen nach wirklichen Dingen, sei es im geschlossenen Raume unter Benutzung von Modellen, sei es in freier Natur, gewissermaßen erst erobert, aus der Erfahrung heraus gewonnen werden. Man sollte sich niemals darauf beschränken, diese Dinge nur gefühlsmäßig oder gar auf Grund eines auswendig gelernten Rezeptes zu konstruieren, an jede Übung sollte sich vielmehr eine von Schulmeisterlichkeit freie, aber tiefe und anschauliche theoretisch-wissenschaftliche Erörterung knüpfen. Erst wenn durch solche Erörterungen der Schüler bis

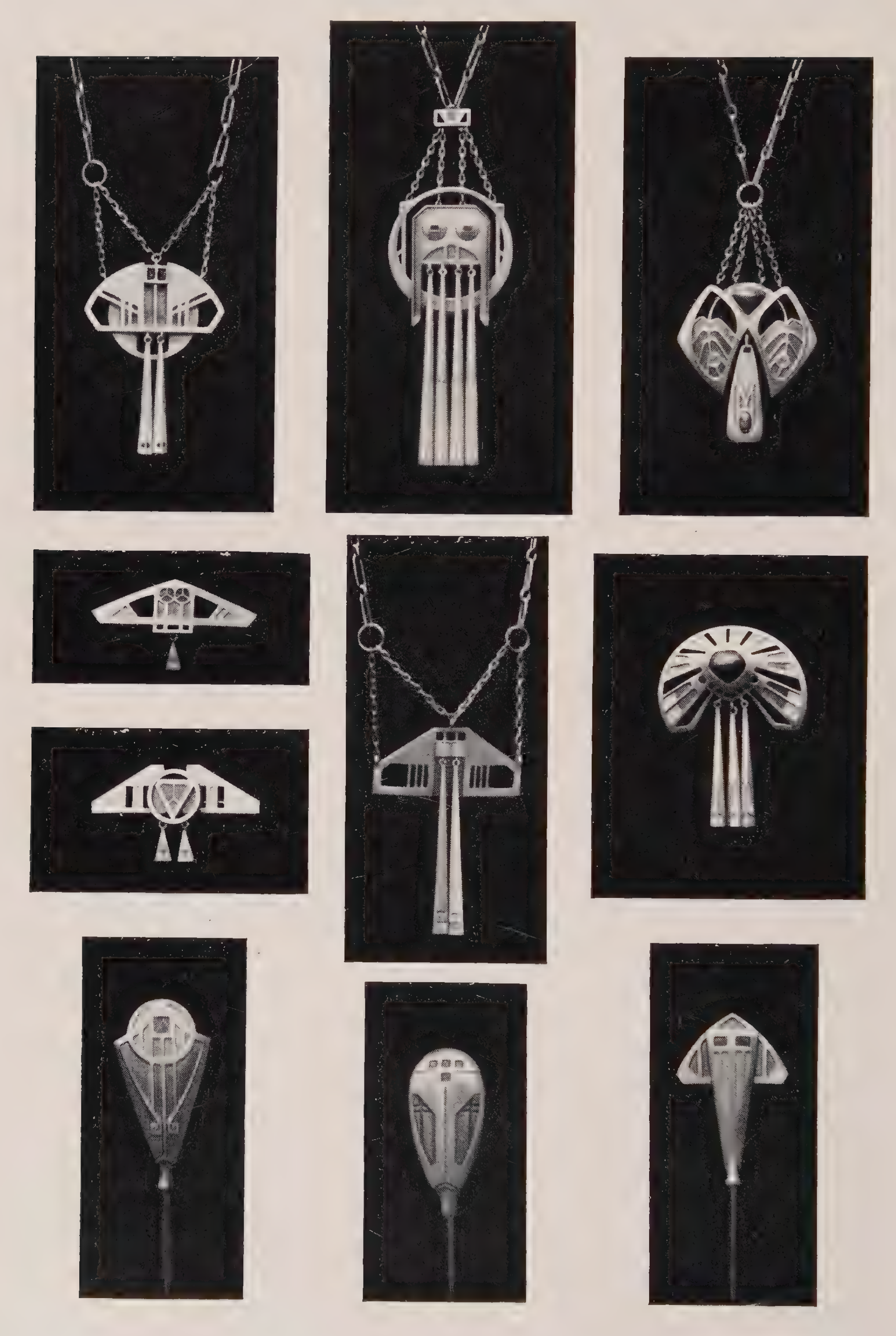
zum Verständnis der wenigen allgemeinen Grundprinzipien der Perspektive gelangt ist, sollte man auch abstrakt wissenschaftliche Aufgaben lösen lassen. Man dürfte sich aber nicht mit einigen wenigen zufrieden geben, man müsste vielmehr in systematischer Weise die gegenseitigen Beziehungen zwischen Punkten, Geraden und Ebenen in jeder beliebigen Lage an der Hand von zahllosen Aufgaben zum Bewusstsein bringen. Dabei genügte in den meisten Fällen die unscheinbare, freihändige skizzenhafte Darstellung mit dem Bleistift. Die mit Hilfe der Reissfeder ausgeführten Reinzeichnungen tragen kaum zur Vertiefung in die Materie bei. Sie bilden eigentlich nur Dekorationsstücke für die Jahres-Ausstellungen der Kunstakademien und könnten meiner Überzeugung nach fast ganz aus dem Unterricht verschwinden. — Der Künstler sollte mit allen Kräften darnach streben, sich zum Herrn wenigstens der sogenannten Hilfswissenschaften zu machen, statt zeitlebens ihr Sklave zu bleiben. Er sollte sich um das geistige Leben unserer Zeit nicht, wie er es so gerne tut, bei jeder Gelegenheit herumdrücken, er sollte sich vielmehr in den Mittelpunkt dieses Lebens zu stellen suchen, wie es zu Zeiten hoher künstlerischer Kultur immer der Fall gewesen ist. Ein nach jeder Richtung hin vertiefteres Kunststudium liegt auch im Interesse des Ansehens unserer Kunstakademien, die doch so gern Hochschulen sein möchten und aus denen man heute alles hinaustreibt, was nur im entferntesten an Wissenschaftlichkeit oder sagen wir besser, an logisches Denken, erinnert. OTTO SCHEFFERS.



PROF. JOSEF HOFFMANN—WIEN.

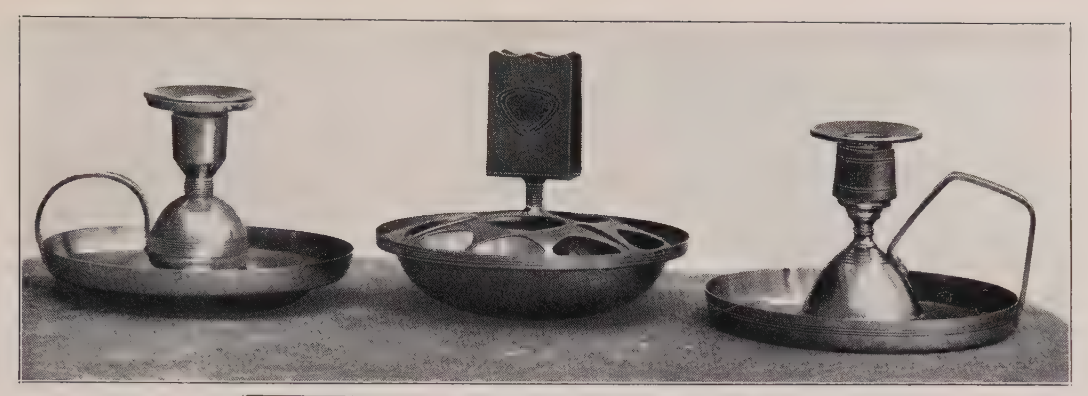


PROF. JOSEF HOFFMANN—WIEN. Schlafzimmermöbel.



PROF. GEORG KLEEMANN—PFORZHEIM.

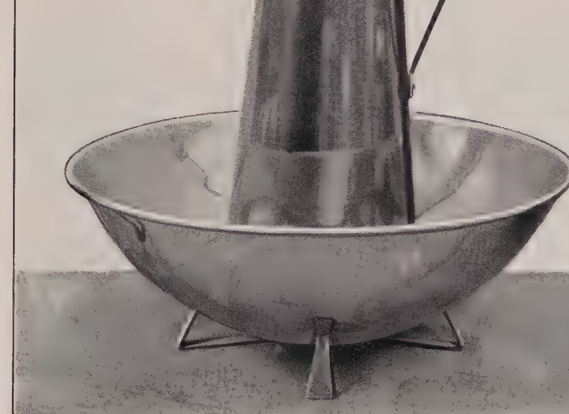
SILBER MIT BLAUEM UND GRÜNEM EMAIL.
Ausgeführt von der Firma Victor Mayer—Pforzheim.



PAUL HAUSTEIN—DARMSTADT.

ZÜNDHOLZ-STÄNDER UND LEUCHTER.





BAILLIE SCOTT—BEDFORT.

WASCH-GARNITUR. MESSING MIT EISEN.



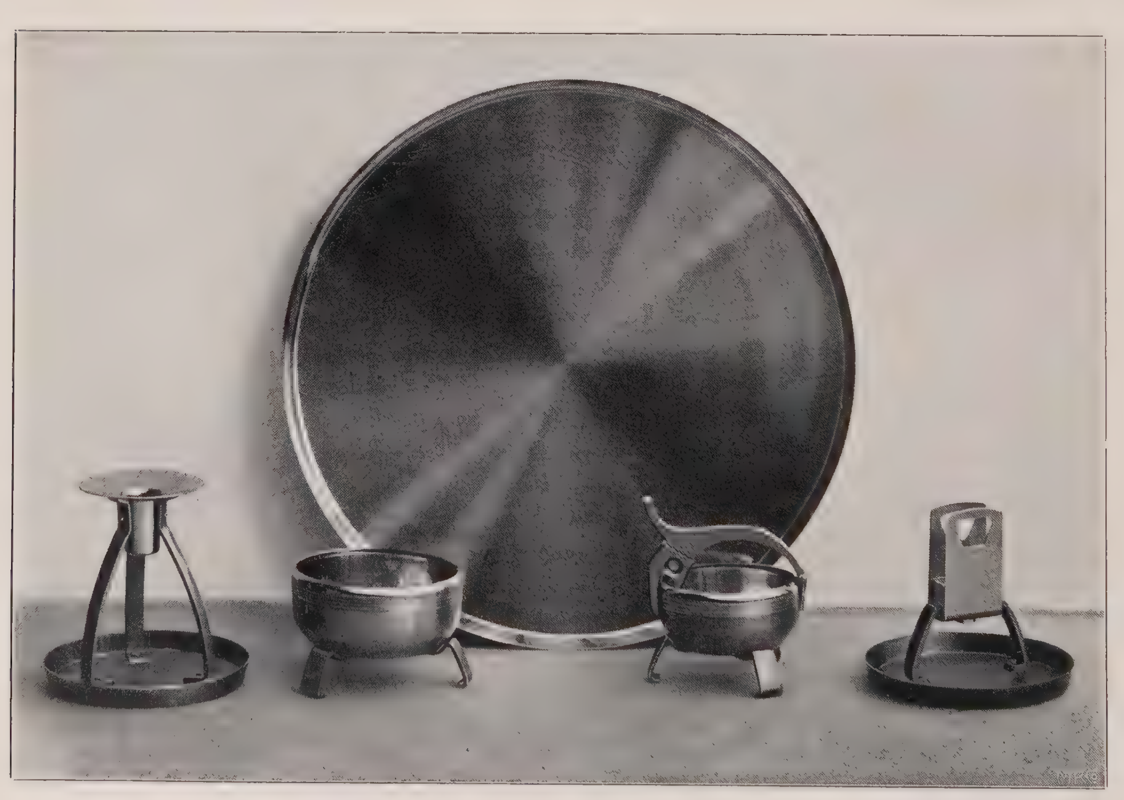
RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN.

SCHREIB-GARNITUR.

Ausgeführt von A. Georg Pöschmann—Dresden.



PAUL HAUSTEIN—DARMSTADT. TEESERVICE.



ARCH. ARUS CAROLY—DRESDEN. RAUCH-GARNITUR.

Ausgeführt von A. Georg Pöschmann—Dresden.



BAILLIE SCOTT—BEDFORT. TEE-SERVICE.



PAUL HAUSTEIN—DARMSTADT. RAUCH-SERVICE.

Ausgeführt von A. Georg Pöschmann—Dresden









EMILE GALLÉ—NANCY. ELEKTR. TISCHLAMPEN AUS GEÄTZTEM UND GESCHLIFFENEM MEHRFARB. GLAS.



EMILE GALLÉ — NANCY. VASEN AUS GEÄTZTEM UND GESCHLIFFENEM MEHRFARBIGEM GLAS.

EMILE GALLÉ—NANCY †

Emile Gallé, der Schöpfer aller der wunderbaren zartfarbigen Vasen und zierlichen Möbel, die wir seit vielen Jahren auch in Deutschland bewundern, ist vor wenigen Tagen in Nancy, dem Orte seiner segensreichen Tätigkeit, gestorben. Als Künstler und Poet besang er seit mehr als 30 Jahren die ihn umgebende Natur, die Blumen, Früchte, Insekten und Bäume, die er aus tiefster Seele liebte, und die ihm alle ihre geheimnisvolle Schönheit offenbarten. Ihm ist es gelungen, diese zu packen und berauschend zu schildern; seine kostbaren Vasen sind wahre Hymnen auf die Schönheit der Natur. Er fand eine neue Art zu sehen und zu empfinden; bald hatte er Anbeter und Nachahmer, die aber meist seine Art zu dekorieren in Misskredit brachten. — Schon auf der Ausstellung in Paris 1884 begann sein Erfolg; seitdem hat er sich mächtig entwickelt und heute ist der Name Gallé in allen Kulturstaaten bekannt. Auch in Deutschland, in Frankfurt a. M., hat er ein Depot errichtet, in dem stets die hervorragendsten seiner Arbeiten zu finden sind.



— Die »Deutsche Kunst und Dekoration« hat schon verschiedene Male Werke des nun verstorbenen Meisters veröffentlicht und fühlt sich auch diesmal verpflichtet, zum Andenken an den Künstler einige seiner letzten Schöpfungen abzubilden. Diese Arbeiten sind allerdings nicht von seiner Hand ausgeführt, aber es sind seine Ideen. Gallé hat sich mit der Zeit einen Stamm best geschulter Mitarbeiter herangebildet, die es verstehen, seine Ideen in Werke umzusetzen und die zweifellos imstande sein werden, das immense Material, das er hinterlassen hat, und welches auf Jahre hinaus Stoff zur Ausführung edelster Werke bietet, ganz in seinem Sinne zu verarbeiten. Jeder seiner Gedanken war eine neue Schöpfung; seine geistreiche Gemahlin half ihm öfters dieselben entwickeln und wird auch fernerhin in seinem Geiste mitwirken, so dass wir voraussichtlich noch oft Gelegenheit haben werden, noch manches prächtige neue Werk, das der Meister schon im Geiste vor sich sah, vollendet in märchenhafter Pracht bewundern zu können. FR. ST.



ENTWORFEN UND AUSGEFÜHRT VON DER
FIRMA ANDIGER & MEYER — CREFELD.

KÜNSTLERISCHE KRAWATTEN-STOFFE.

Dass auf ornamentalem Gebiete viel gesündigt worden ist, dass der wüste Schmuck, wie er sich aus Gips und sonstigen Stuckmassen an unseren Haus- und Zimmerwänden in den letzten Jahrzehnten vorigen Jahrhunderts breit gemacht hat bis zur vollständigen Gefühlsroheit jedem ästhetischen Empfinden gegenüber ausgeartet ist, braucht hier kaum erwähnt zu werden. Hand in Hand hiermit ging die Überladung mit Ornamentwerk auch auf allen sonstigen Gebieten kunstgewerblichen Schaffens. Wie weit seit Eintritt der neuen künstlerischen Bewegung hierin Wandel geschaffen worden ist, ist für Jeden, der sehen kann und will, leicht zu erkennen. Es ist kein Aufbauen vom Einfachen, von der Zelle bis zum reichorganisierten Wesen, sondern vorläufig noch ein Abbröckeln von der langeingewurzelten Überkultur, ein schrittweises Zurückgehen zu immer grösserer Einfachheit. Die Abschaffung jedes Ornamentes ist jedoch eine Forderung, die die Praxis nie zulassen wird. Fabrikant und Kaufmann ist durch den steten Modewechsel gezwungen, immer Neues zu erfinden und zu schaffen. Wo liegt jedoch die Möglichkeit, einen Gegenstand bei gleicher Gebrauchsfähigkeit zu ändern? In dem Wechsel der ihm gegebenen Zierform, sei diese plastischer Art oder dem Flächenschmuck angepasst.

Rückkehr zur Natur ist ein Schlagwort, welches immer aufkam, wenn die Kunstform entartet, wenn das Ornament konventionell geworden war. Auch jetzt ist der Ruf nach Natur wieder laut geworden, doch wie anders entwickelt sich heut das Studium derselben gegenüber früheren Zeiten. War es ehedem die Blüte in ihrer plastischen Schönheit mit voller Licht- und Schattenwirkung, die studiert wurde, so ist es heute die Struktur des Blattes, der Schnitt durch den Fruchtknoten oder die Knospe, der Stengel-Ansatz oder die schematische Darstellung des Blatt- und Blütenstandes, ferner die Welt der kleinen und kleinsten Lebewesen in ihrem unermesslichen Formen- und Farbenreichtum. Nicht das ganze Tigertier, der Vogel oder der Schmetterling werden wieder gegeben, sondern kleine Teile des Felles, des Gefieders oder der buntfarbigen Beschuppung werden nach eingehendem Studium zu neuem Flächenschmuck verwendet. Welche Fülle der Anregung steigt da vor dem findigen Künstler auf, wie geht ihm das Gefühl für Gesetzmäßigkeit und Regelmäßigkeit in der Kunst auf, wenn er hinabschaut bis in die Welt, die ihm das Mikroskop eröffnet!

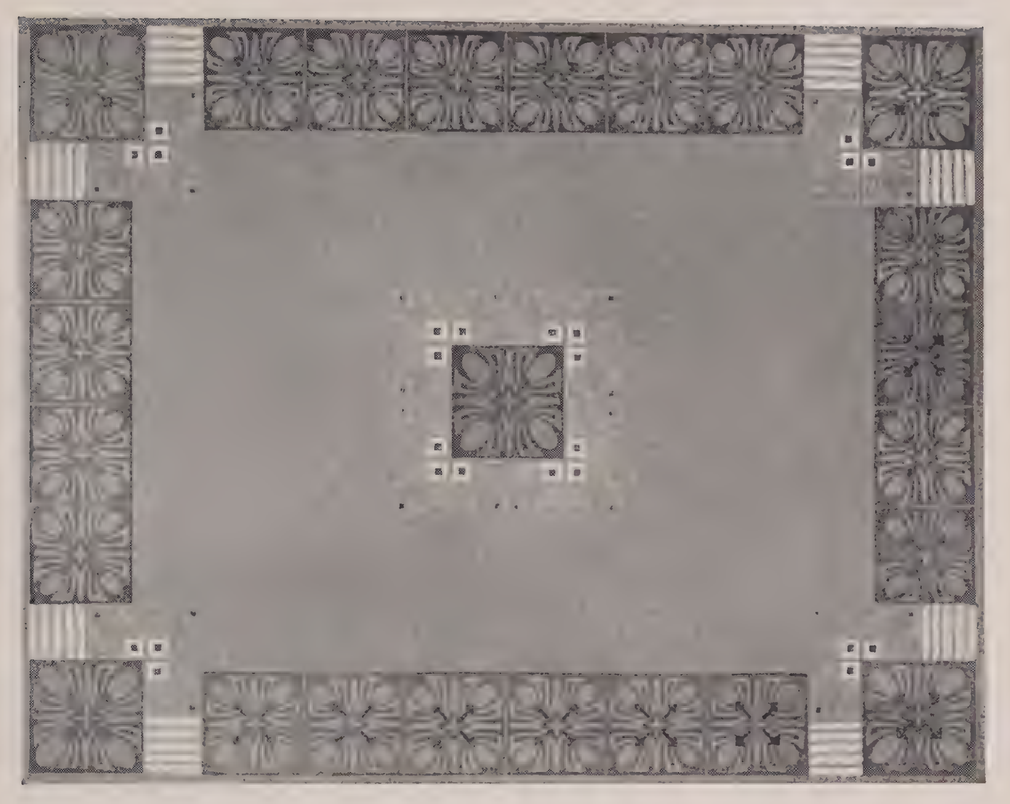
Formen, die dem angedeuteten Studium ihr Entstehen verdanken, sind es, welche die Firma Andiger & Meyer in Crefeld verwendete, um damit ihre Krawattenstoffe zu schmücken. Bei der heutigen Mode unserer Herrenkleidung, wo die hochgeschlossene Weste nur wenig von der Krawatte sehen lässt, wäre eine solche ohne Ornament recht schlecht am Platze. Sie ist berufen, auf dem kleinen ihr zur Verfügung gestellten Raum sich so bemerkbar als möglich zu machen; das kann sie nur, indem sie durch Form und Farbe in genügender Weise wirkte und diese richtige Weise zu finden ist zu einer Kunst geworden, die sich in Crefeld zu einer Sonderheit herausgebildet hat, welche tonangebend für die gesamte Krawattenstoff-Industrie nicht nur Deutschlands, sondern auch der übrigen, Seidenstoffe herstellenden Länder ist. Im eigenen Atelier der Firma, der die abgebildeten Muster ihr Entstehen verdanken, werden junge talentvolle Kräfte durch geeignete Naturstudien künstlerisch gebildet, um dann nach weiteren technischen Erfahrungen in die Lage zu kommen, Entwürfe zu liefern, deren Ausführbarkeit auf dem Webstuhl gewährleistet ist, ein Umstand, der gerade bei der so überaus zusammengesetzten Webtechnik von besonderem Werte ist. Nur durch das zielbewusste Hand in Hand arbeiten von Kunst und Technik, welches bei der Firma unter einer, auf beiden Gebieten gleich gut beschlagenen Leitung vor sich geht, ist es möglich, Muster von so hoher Vollendung und vorbildlichem Werte zu schaffen, wie die hier abgebildeten es tatsächlich sind. PAUL SCHULZE—CREFELD.



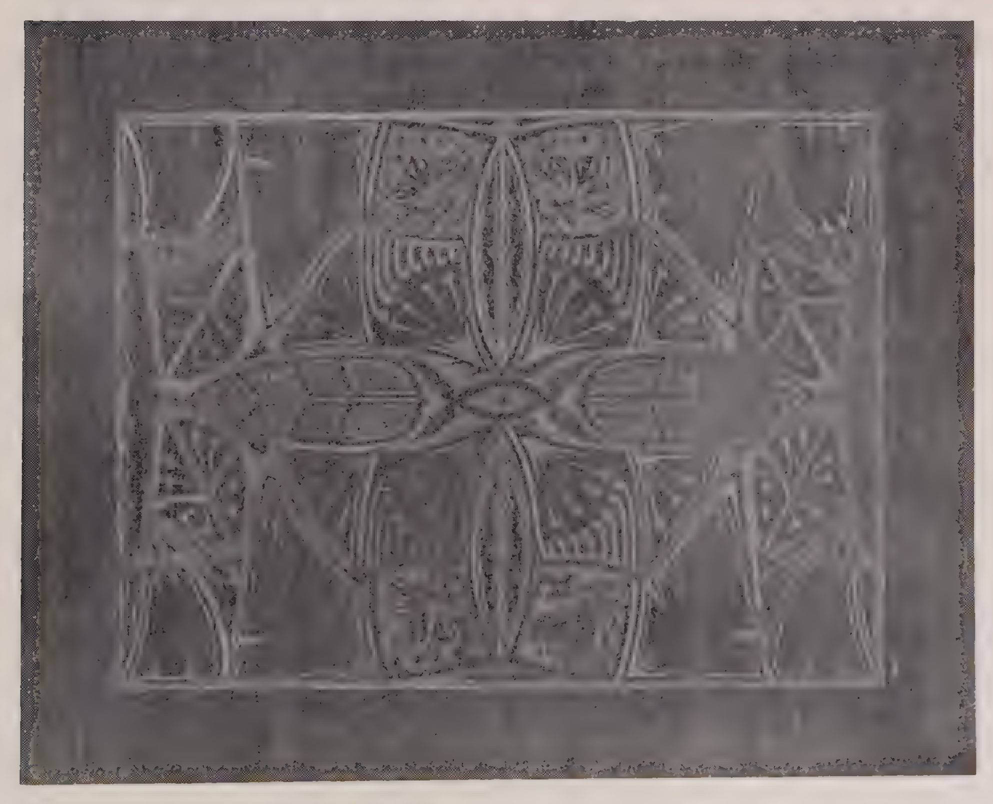
PROFESSOR PETER BEHRENS—DÜSSELDORF.



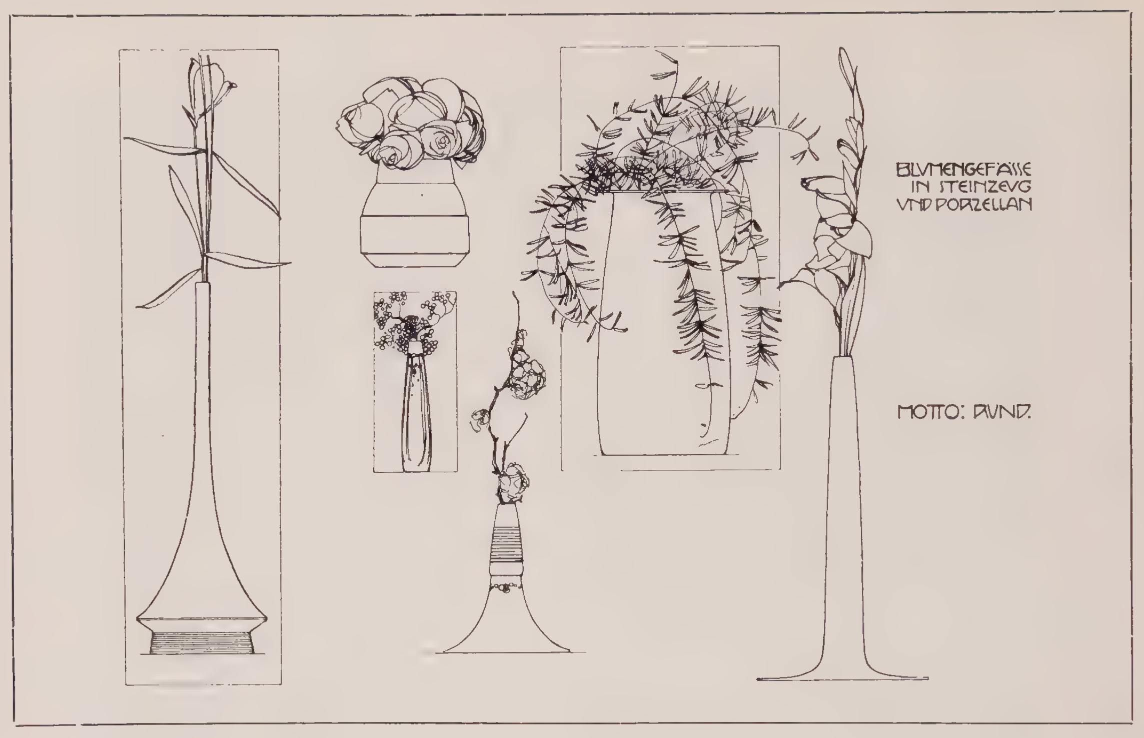
PROF. MAX LÄUGER—KARLSRUHE. Ausgeführt von der Crefelder Teppich-Fabrik A.-G.



PROFESSOR PETER BEHRENS—DÜSSELDORF.



ARCHITEKT LUDWIG SIMONS—D'HAAG. Ausgeführt von der Crefelder Teppich-Fabrik A.-G.



ALFRED BERNHEIM—PFORZHEIM. Ein Preis 30 Mark.

Entwürfe zu Blumenvasen aus Steinzeug, Fayence oder Majolika.

Aus unserem I. redaktionellen Wettbewerbe.

Obgleich die Beteiligung an diesem Preis-Ausschreiben, trotz der an sich sehr zeitgemäßen und gewiss auch interessanten und lockenden Aufgabe, verhältnismäßig schwach war, bieten die Entwürfe, die siegreich daraus hervorgingen, eine Fülle der fruchtbarsten Anregungen. Ganz dem Charakter des Materials angepasst sind nur die Formen des Motto: »Flor II« des Herrn Hermann Maier—Stuttgart, dem auch mit Rücksicht hierauf der II. Preis zuerkannt wurde. Der Entwurf Motto: »Flor I« desselben Künstlers bietet Formen, die im allgemeinen besser in Metall auszuführen sein würden. Der III. Preis Motto: »Alt-China« des Herrn Joseph Veit—London eignete sich der Darstellungsweise wegen nicht zur Reproduktion; wir sahen uns daher genötigt, auf dessen Veröffentlichung zu verzichten. Die beiden Entwürfe Motto: »Rund« von Herrn Alfred Bernheim—Pforzheim und Motto: »Primitiv« von Herrn Raimund Jahn—Crefeld zeigen auch einige Formen, die mehr für Glas oder Metall als für Steinzeug oder Fayence gedacht sind. Lobend anzuerkennen ist bei allen Entwürfen, dass die Formen meist schlicht und ungekünstelt ausgefallen sind, wie auch, dass die Dekoration glücklicherweise auf wenige wirkungsvolle Motive beschränkt worden ist. Denn obgleich die Blumenvase ein unser Schönheitsgefühl voll befriedigendes Gebilde sein soll, darf man nicht vergessen, dass sie der Blumen wegen, deren Träger sie sein soll, geschaffen wird und erst mit diesen zusammen ein einheitliches Ganzes bilden soll. Komplizierte Formen und aufdringliche Dekorationen würden dieser Forderung widersprechen. D. R.

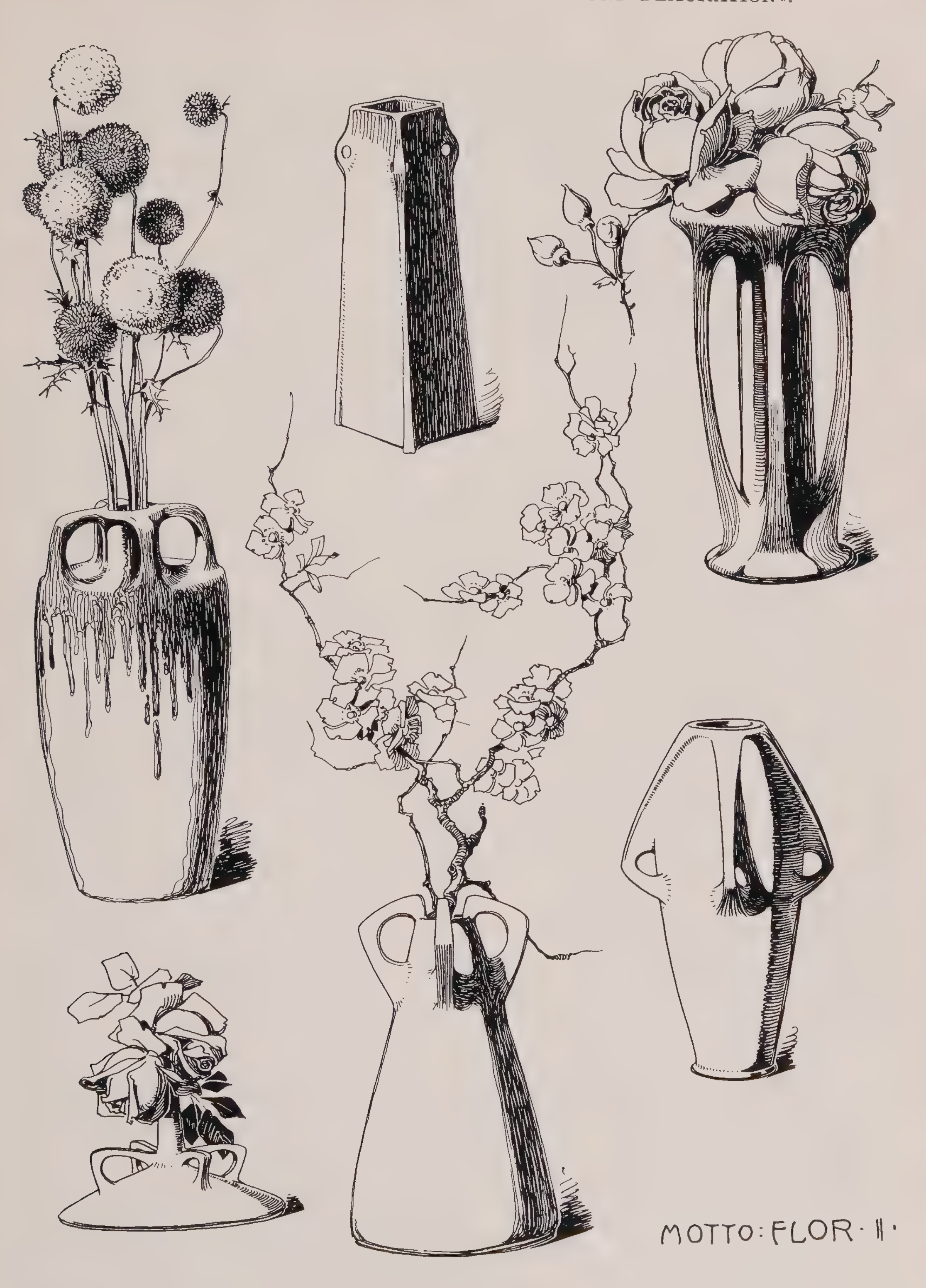
Ergebnis der Preis-Ausschreiben

der »Permanenten Ausstellung moderner Grabmäler erster deutscher Künstler in München«.

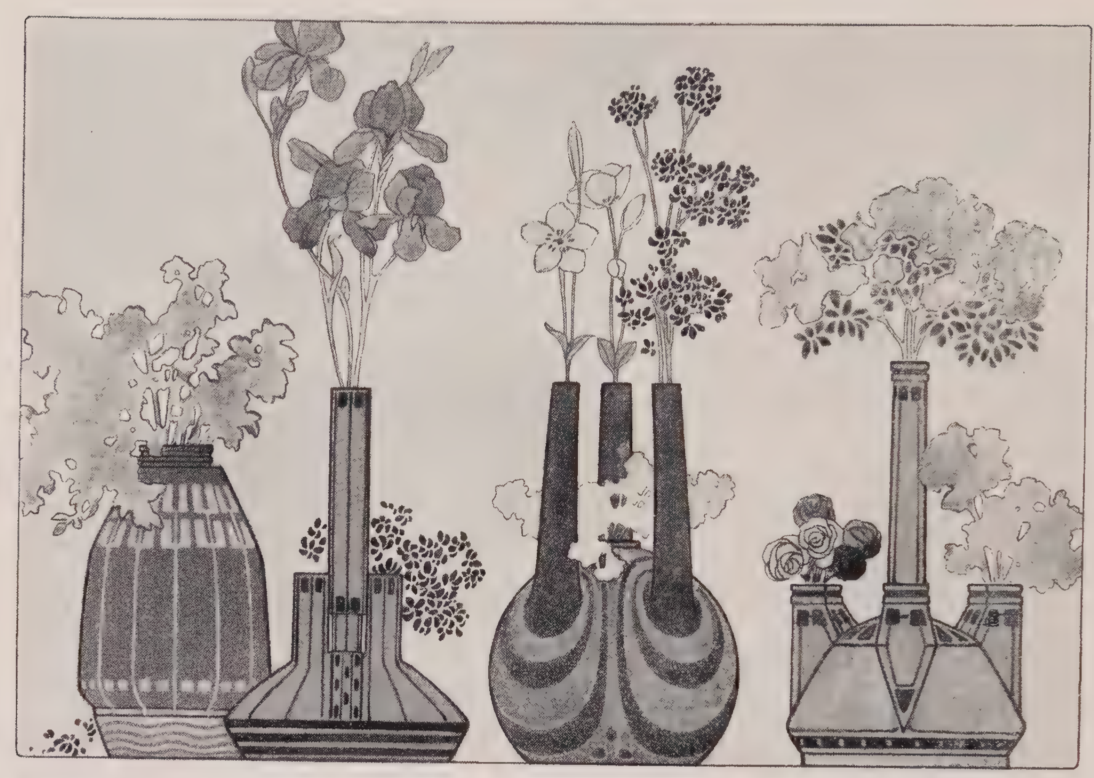
I. Grabmal: Den I. und II. Preis erhielten zu gleichen Teilen: Bildhauer *Karl Huber*—München, Architekt *Aug. Schiffer*—Düsseldorf. Je ein III. Preis erhielten: Maler *Paul Maienfisch*—Dresden, Herren *Walter Henschel* und *Leopold Ludwig*—Düsseldorf, Herr *Gustav Hense*—Magdeburg. Angekauft wurden die Entwürfe der Herren: *Otto Geigenberger*—Wasserburg am Inn, *Ernst Linke*—Darmstadt, *Carl Huber*—München, *Hans Vollmer*—Wien, *Aug. Schiffer*—Düsseldorf, *A. Dieterle*—Kaiserslautern.

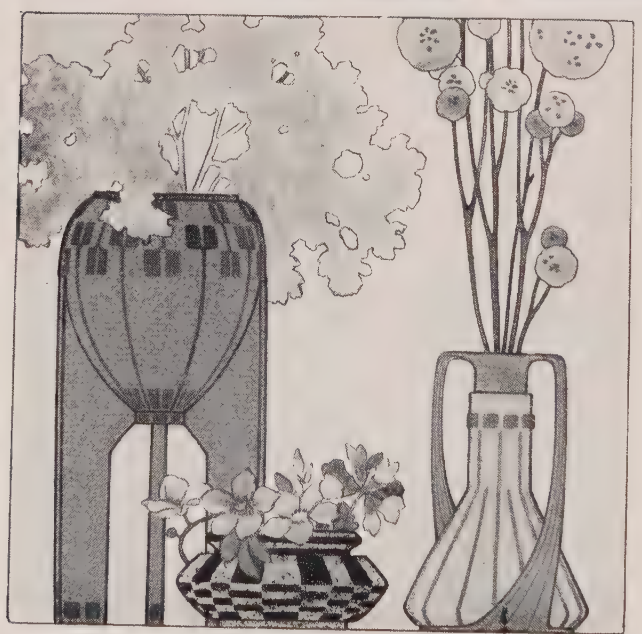
II. Grabrelief: I. Preis: Bildhauer *Adolf Bredow*—Stuttgart, II. Preis: Bildhauer *Ant. Waldemar Schüttky*—München, III. Preis: Bildhauer *Anton Friedr. Hittenkofer*—München.

Die preisgekrönten und angekauften Entwürfe werden im Dezember-Heft der »Deutschen Kunst und Dekoration« abgebildet werden. D. R.



HERMANN MAIER—STUTTGART. II. PREIS 50 MK.









RAIMUND JAHN—CREFELD.

EIN PREIS 30 MK.



HERMANN MAIER—STUTTGART. LOBENDE ERWAHNUNG.

Bericht über die XVI. Wanderversammlung des Verbandes deutscher Gewerbeschulmänner in Köln a. Rh.

Vom 28. September bis 1. Oktober 1904.

Trotzdem diese Wanderversammlungen bisher in der Pfingstwoche abgehalten und folgedessen immer besonders stark besucht wurden, erfreute sich diese erstmalige Herbstversammlung einer nicht minder lebhaften Teilnahme. Leider fehlten jedoch auch bei dieser Zusammenkunft wieder die offiziellen Vertreter der beiden süddeutschen Königreiche, Bayern und Württemberg, und damit auch eine umfassendere Beteiligung von Direktoren und Lehrern der grösseren gewerblichen Schulen. Es machte sich das namentlich bei der Bildung einer besonderen Gruppe der Kunstgewerbeschul-Männer — schon seit Jahren auf den Tagesordnungen dieser Versammlung fehlend — geltend, die mit 32 Stimmen zur Annahme und Konstituierung gelangte, wobei aber die Kunstgewerbeschulen Stuttgart, Karlsruhe i. B., Nürnberg, München, ferner Berlin, Leipzig, Dresden, Strassburg, also gerade die älteren grossen Schulen fehlten. Das war bei der wichtigen, und wie üblich sehr frühzeitig bekannt gegebenen Tagesordnung umso bedauerlicher, weil die Aufgaben der Kunstgewerbeschulen innerhalb der grossen Gewerbeschulmänner-Gruppe stets zu kurz gekommen sind. Die jetzt eingeleitete Reorganisation der Kunstgewerbeschulen, die auf ein stärkeres Eindringen in die Bestrebungen der modernen angewandten Kunst und umfassendere allgemeine künstlerische Erziehung abzielt, verlangt dringend eine viel persönlichere Vertretung der grossen Schulen mit ihren neu hinzugetretenen Lehrwerkstätten mit völlig neuen Aufgaben. Möchte das besonders nachdrücklich auf der nächsten Versammlung 1906 in Strassburg i. Els. an der Stätte der ersten deutschen Kunstgewerbeschule auf neuer Grundlage unter Prof. Seders vortrefflicher Leitung Widerhall finden.

Den Mittel- und Glanzpunkt der Kölner Tagung bildeten die Vorträge über »Wesen und Ziel des Pflanzenzeichnens nach Meurer« von Direktor Prof. Wiese—Hanau und Prof. Meurer—Rom selbst. Studien-Beiträge dazu hatte die Akademie Hanau geliefert, darunter recht beachtenswerte Blätter. Grosse, von Prof. Meurer und seinen früheren Schülern meisterhaft ausgeführte Wandtafeln mit Pflanzenstudien und analogen stilistischen Kunstformen früherer Epochen gewährten einen tiefen Einblick in Meurers System. Hier ist nicht der Platz dafür einzutreten; ich kann mir jedoch keine Kunstgewerbeschule denken, die, ohne den Meurerschen Studiengang als innersten Kern, modernen Anforderungen zu genügen vermöchte.

Besonderes Interesse verlangte die Ausstellung von Schüler-Arbeiten der Kölner Baugewerk-, Maschinenbau- und Kunstgewerbeschule und der in den von dem Direktor dieser Anstalten, Romberg, eingerichteten Meisterkurse. Damit ist eine übergrosse Arbeitslast und Verantwortlichkeit auf die Schultern eines Mannes gelegt worden. Und dass das ein Zuviel ist drängt sich jedem auf, der dieser Ausstellung eine eingehendere Würdigung zuteil werden liess. Durch meine langjährige Tätigkeit am Kölner Kunstgewerbemuseum wandte ich den Arbeiten der Kunstgewerbeschule und der Meisterkurse meine ganz besondere Aufmerksamkeit zu. Die Bedeutung dieser Zeitschrift verlangt, dass man gewisse Unzulänglichkeiten offen zu Tage legt in der ehrlichen Absicht der guten Sache zu nützen. Und nur deshalb möchte ich den beteiligten Behörden vorschlagen, die Kunstgewerbeschule in Köln von der Leitung des überlasteten Direktors auszuscheiden und ihr einen von diesem durchaus unabhängigen künstlerisch befähigten Leiter zu geben. Die Kunstgewerbeschulen der Nachbarstädte haben in ihren Unterrichtsplänen und Leistungen die Kölner Schule bereits weit überflügelt, und es besteht grosse Gefahr, wenn hier nicht bald eine durchgreifende Wandlung eintritt, dass die Kölner Kunstgewerbeschule zu einer Anstalt dritten oder vierten Ranges herabsinkt. Die Herren Dezernenten des Preussischen Handels-Ministeriums dürften sich dem nicht länger verschliessen können, nochzumal sie sicher mit einer solchen Reorganisation auch Gegenliebe bei der Stadt-Verwaltung finden würden. Es ist überhaupt unverständlich, dass in Rücksicht auf so viele zur Verfügung stehende erste Kräfte der bildenden Kunst die Leitung der Kölner Kunstgewerbeschule nach wie vor in den Händen eines, wenn auch sonst gewiss sehr tüchtigen, Ingenieurs verblieben ist. So bin ich bei einem Wechsel fest davon überzeugt, dass die künftige Einrichtung von Meisterkursen in kunstgewerblichen Fächern die Teilnehmer individueller nach Maßgabe ihres wirklichen Könnens wird behandeln müssen. Süddeutschland hat dafür so lehrreiche, nachahmenswerte Vorarbeiten und Beispiele geliefert, die in Köln leider keine Würdigung gefunden zu haben scheinen.

Hoffentlich nimmt die neu gebildete Gruppe der Kunstgewerbeschul-Männer, zu deren Leitung die Herren Direktor Meyer—Elberfeld, Direktor Prof. Kübel—Mainz und Direktor Mittelsdorf—Altona gewählt wurden, ein durchgreifendes Arbeitsprogramm in Angriff. OTTO SCHULZE—KÖLN.



NICOLA PERSCHEID.

Nicola Perscheid und die bildnismäßige Photographie.

Die nachfolgenden Betrachtungen beschäftigen sich nicht mit technischen Fragen der Photographie, sondern mit ihrer Ästhetik. Es scheint mir notwendig, sich ganz klar darüber zu werden, was denn eigentlich »Kunst-Photographie« ist, um was es sich dabei handelt. Das Wort ist ein neues Schlagwort geworden und jeder Photograph, der von Kunst keine Ahnung hat, schmückt sich damit. Der Nachahmungstrieb, der Äusserlichkeiten kopiert und übertreibt, der unser ganzes modernes Kunstgewerbe missverstanden und mit dem sog. »Jugendstil« diskreditiert hat, hat sich auch dieser neuen, so gesunden und für unsere Geschmacks-Bildung so bedeutsamen Bewegung und Umwandlung in der Photographie bemächtigt. Alte Dummheiten und Geschmackslosigkeiten wurden aufgegeben, neue dafür angenommen. Man kann katzenjämmerlich gestimmt werden, wenn man sieht, wie die ersten Regungen einer feineren Kultur, und solche sind eben die guten Erzeugnisse der Photographie, durch industriellen Unverstand und leere Eitelkeit wieder erstickt werden.

Nicola Perscheid, der seit Jahren sein Domizil in Leipzig hat und im Laufe des Winters nach Berlin übersiedelt, in das prachtvolle, einst für den Porträtmaler Koner gebaute Atelier, Bellevuestrasse 6a, hatte mit vollkommener Klarheit erkannt, welche Wege der Photograph zu gehen habe, um die Photographie aus der grenzenlosen Geschmackslosigkeit, in der sie wie die ganze Zeit geraten war, zu befreien. Heute streitet man hin und her, ob die Photographie Kunst werden kann. Dieser Streit ist müssig und nur im theoretisierenden Deutschland möglich. Man kann das Urteil »Eben da, wo die Photographie aufhört, fängt die Kunst an« durchaus unterschreiben und doch sagen, dass Photographien, wie sie Perscheid ausstellt und wie eine Anzahl in diesem Hefte wiedergegeben sind, ein Symptom der Reinigung und Verfeinerung unseres Geschmackes sind und dass in ihnen derselbe künstlerische Instinkt tätig ist, wie in der kunstgewerblichen Bewegung, wie im Maler bei Entwurf und Komposition seiner Gemälde. Die Photographie als solche ist keine Kunst und wird nie eine werden. Aber der Photograph kann und soll eine Künstlernatur sein; er kann ein Mensch von klarstem Kunstverstand, von feinster und höchst entwickelter Geschmacksbildung sein, ein Mensch, der auch den verborgenen Regungen der Seele nachspüren, der die



NICOLA PERSCHEID.



NICOLA PERSCHEID. BILDNIS: TH. TH. HEINE.

individuellen Eigenheiten eines Menschen, die ihn ganz besonders charakterisieren, die seelischen sowohl wie die körperlichen, erkennen und dann auch in der photographischen Aufnahme sichtbar machen kann. Eine solche Natur ist Nicola Perscheid.

Sein vorbildlicher Wert liegt darin, dass er für die Photographie erstrebt, was ein solider und feiner Maler anstrebt, die *bildmäßige* Wirkung, in der das Geheimnis alles ästhetischen Wohlgefallens liegt. Man sollte meinen, dass diese Erkenntnis wenigstens in Fachkreisen in ihrer ganzen Tragweite gewürdigt werden müsste. Dem ist aber nicht so. Ich habe in den in letzter Zeit erschienenen Büchern über die Bildnis-Photographie und die Camerakunst hierüber ganz unglaubliche Dinge gelesen.

Wir wollen in der Malerei nicht zusammengewürfelte Genre-Szenen, sondern malerische Komposition, Farbe, Tonwerte, Form, Zeichnung in reich durchgeführter rhythmischer Verbindung, wir wollen in unseren Wohnräumen keine zufällige Anhäufung von tausenderlei Dingen, sondern koloristisch und linear einheitlich gestimmte Räume von ruhigen Harmonien, in denen bedeutsame Einzelheiten, ein Dürer oder Holbein, ein Tizian und Böcklin an der Wand, eine Bronze oder eine Marmor-Skulptur, eine Orchidee in einem prismatisch leuchtenden Glas als besonders sprechende, tiefer beseelte Momente erscheinen. Wir wollen die Einheit dieses Raumes nicht schrill durchbrechen durch Dinge, die in ihren Linien und Farben sich nicht in die des Raumes eingliedern. Dieses Prinzip, das Grundgesetz des Künstlerischen, ist anwendbar auf alle Dinge, welche in irgend einem Grade künstlerische Eigenschaften besitzen, auf die Einrichtungs-Gegenstände unserer Wohnung, auf unsere Kleidung, auf das Leben selbst, in Geberden, in Rede- und Umgangsform und nun eben auch und zwar ganz besonders, auf die Photographie. Dieses Grundgesetz bedingt den anmutigen Zauber, welcher alles durchwärmt, beseelt, es ist der Zauber, welcher in Zeiten vornehmer Kultur allen, auch den einfachsten, unscheinbarsten Dingen Stil verleiht.



NICOLA PERSCHEID.



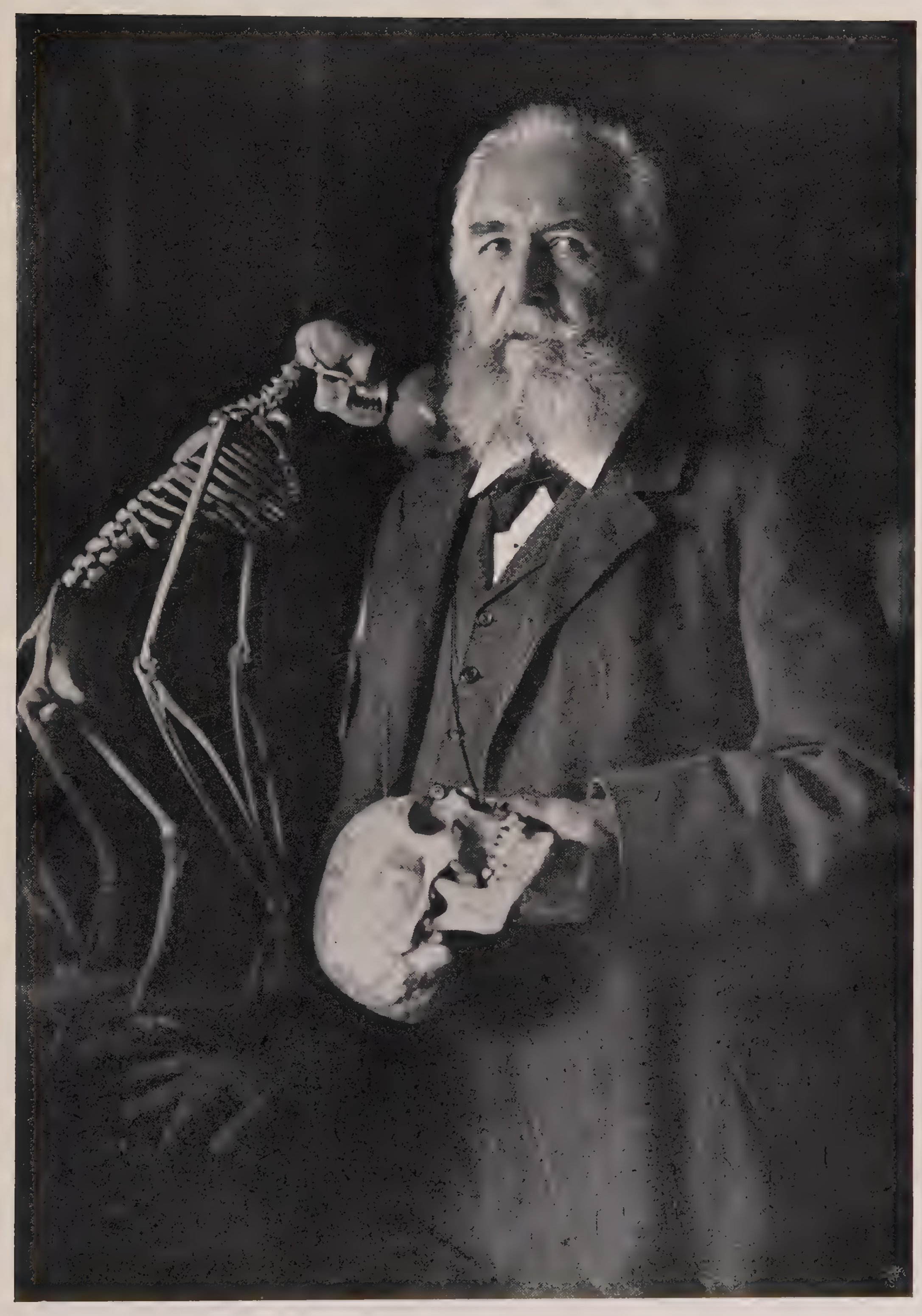
NICOLA PERSCHEID.

Das Wesen dieser Bildwirkung ist nun von vielen Photographen gröblich missverstanden worden. Man hat gemeint, dass das »Künstlerische« in möglichst kräftigen, »interessanten« und »romantischen« Lichteffekten beruht, oder in einem ungewöhnlichen, bizarren Format, oder in einer manirierten Geste und einem modernen Bildchen, das man im Hintergrunde anbringt, oder dass man graphische Techniken nachzuahmen sucht und dergleichen mehr. Das sind Spielereien, die nicht minder unangenehm sein können, wie die verlogenen photographischen Produkte früherer Art es waren.

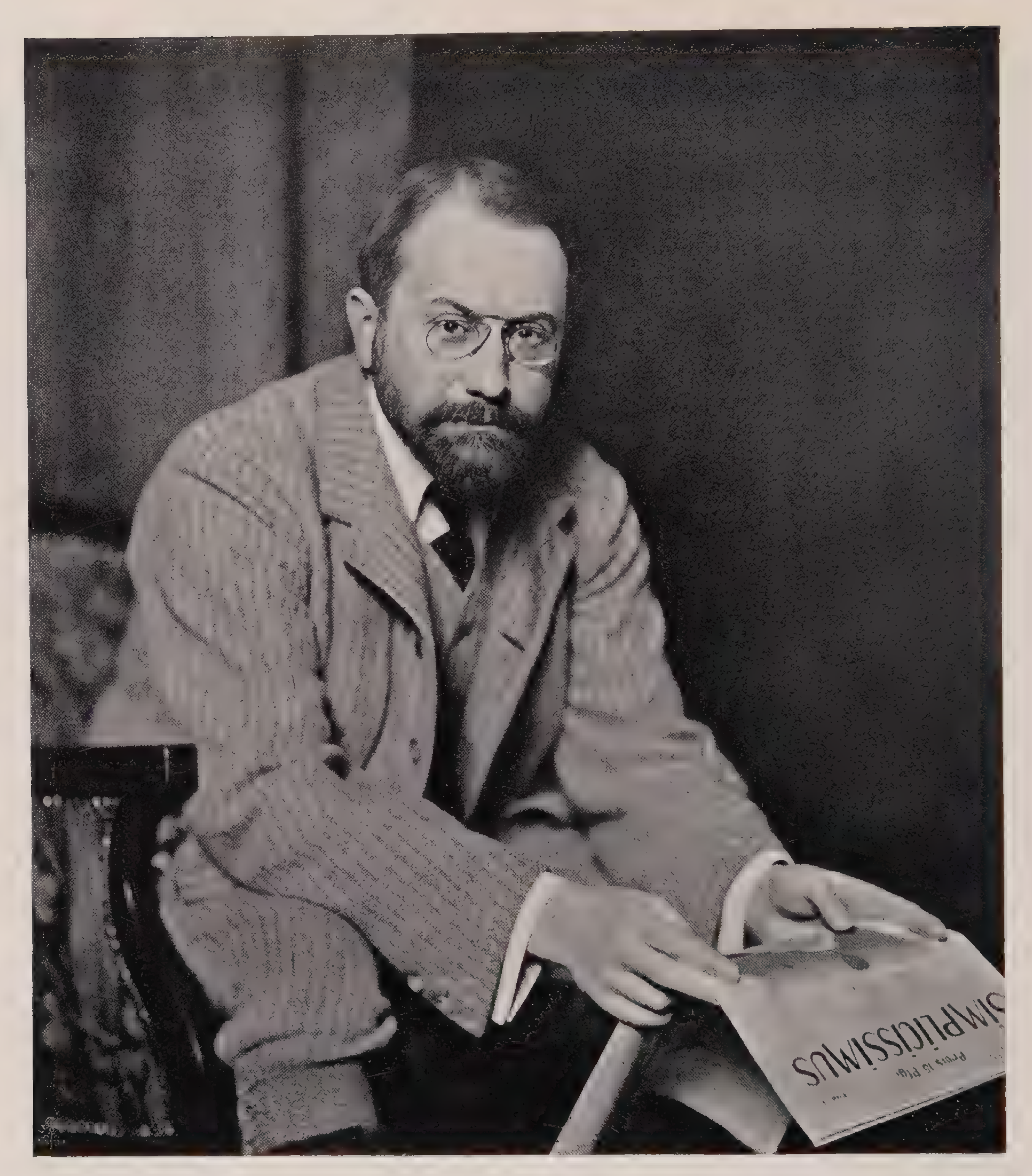
Der besondere Charakter der Komposition, die »Bildidee« ist Sache des künstlerischen Taktes. Sie muss mit vollster Klarheit zum Ausdruck kommen; das ist die Aufgabe. Das heisst, der Photograph wird sich, wie der Maler, zuerst über sein »Motiv« klar werden müssen. Nicola Perscheid photographiert mit dem kultivierten Geschmack des Malers. Wenn man eine Perscheidsche Ausstellung betritt, wie die, welche der Leipziger Kunstverein im Frühjahr dieses Jahres veranstaltete, so empfindet man eine heitere Ruhe und ausgeglichene Harmonie, wie sie von den Gemälden alter Meister ausgeht und die sich über einen ganzen Raum verbreiten kann. Es liegt also etwas vom Geiste jener hohen Kunst in ihnen, und der Urheber dieser Photographien wird bei einem



NICOLA PERSCHEID.



NICOLA PERSCHEID. BILDNIS: PROF. DR ERNST HAECKEL.

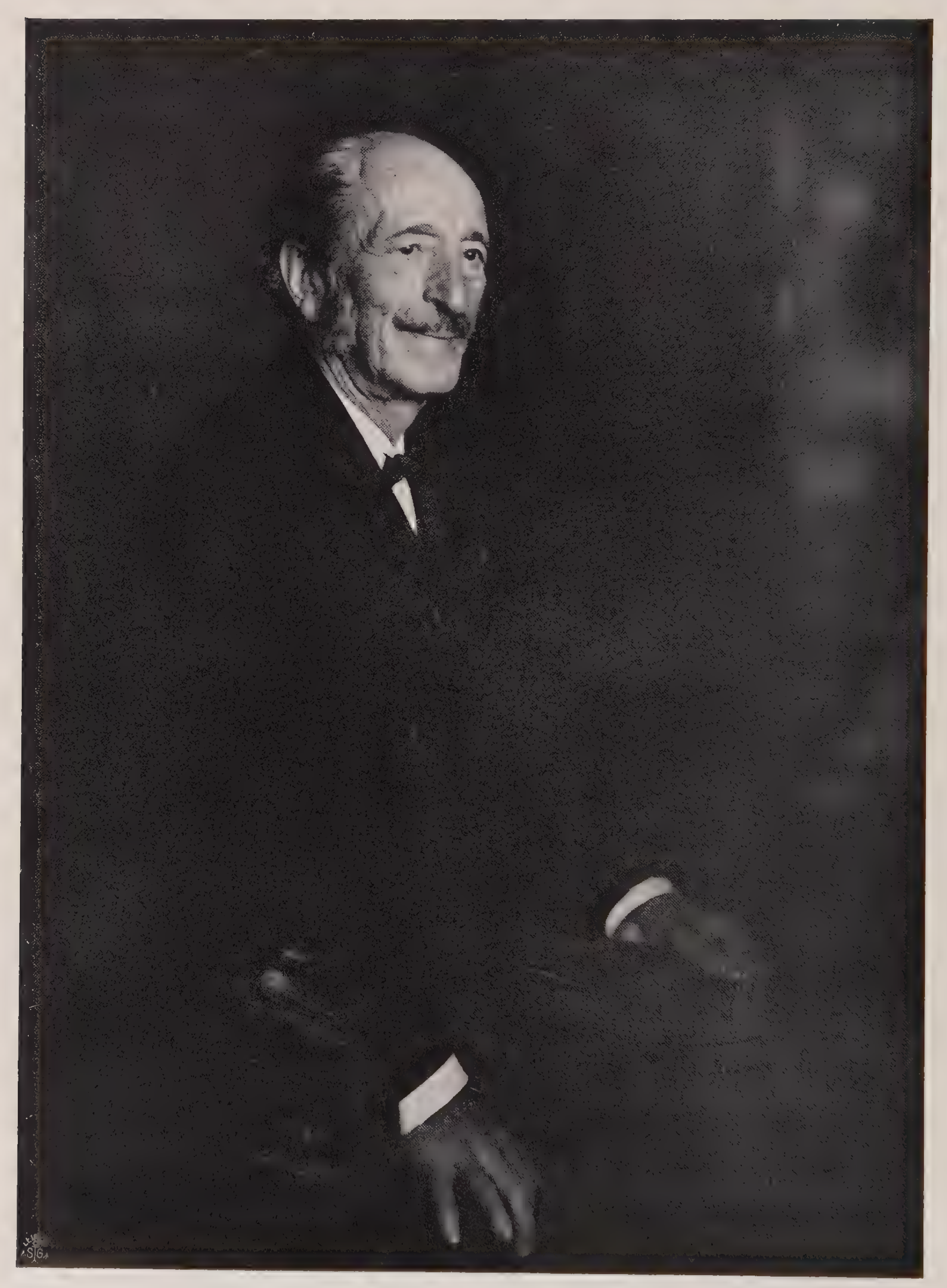


NICOLA PERSCHEID. Bildnis: Albert Langen.

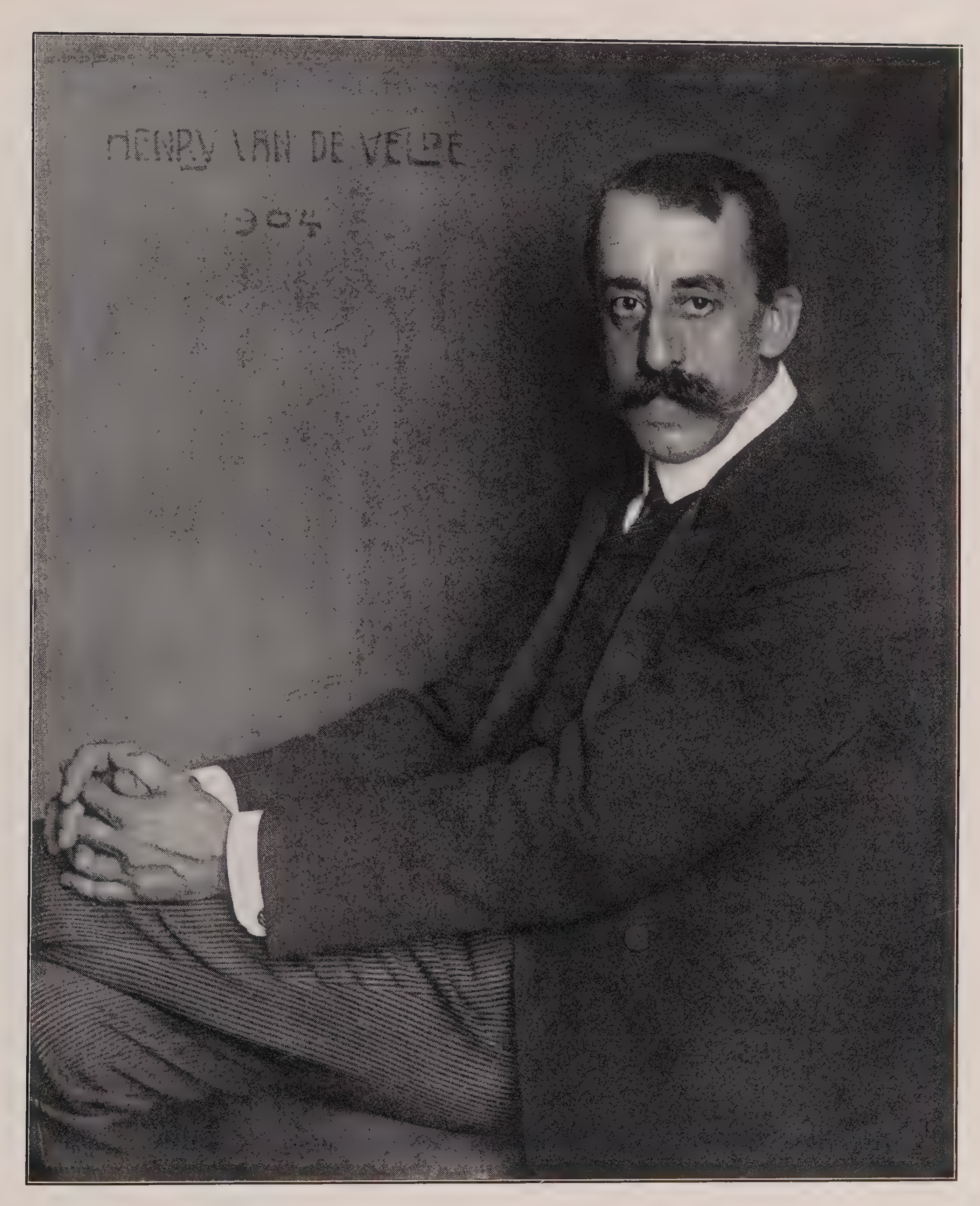
Velasquez, einem Lionardo, Tizian, Holbein, van Dyck, Gainsborough, Franz Hals, Rembrandt und anderen, und auch bei den modernen Meistern, einem Whistler, Sargent, Boldini die Ursachen dieser geheimnisvollen Wirkungen ergründet haben. Perscheid hat sich das Studium dieser Meister, die bei ihm in unzähligen Braunschen Kohledrucken die Wände bedecken, fast zu seiner Lebensaufgabe gemacht. Das wundervolle Doppelbildnis Steinhausens und seiner Gattin, ein Meisterwerk tiefbeseelter Komposition sagt ihm mehr als alle dickleibigen photographischen Handbücher. Er hat erkannt, dass diese Meisterwerke der Porträtkunst ihm die Mittel zur Veredelung seines photographischen Berufes geben können. Von einem Kompositions-Schema kann keine Rede sein; jede Aufnahme erfordert ihre besondere Überlegung: durch welche Haltung, welchen Ausdruck wird die Person am genauesten charakterisiert? Hier liegt der Schwerpunkt in der Herausarbeitung des Kopfes (vgl. die Porträts von Julius Rodenberg und van de Velde). Nur dieser spricht; da muss die Anatomie des Kopfes klar hervortreten, kräftig auf das Wesentliche durchmodelliert; wir müssen Haut und Knochen sehen, den



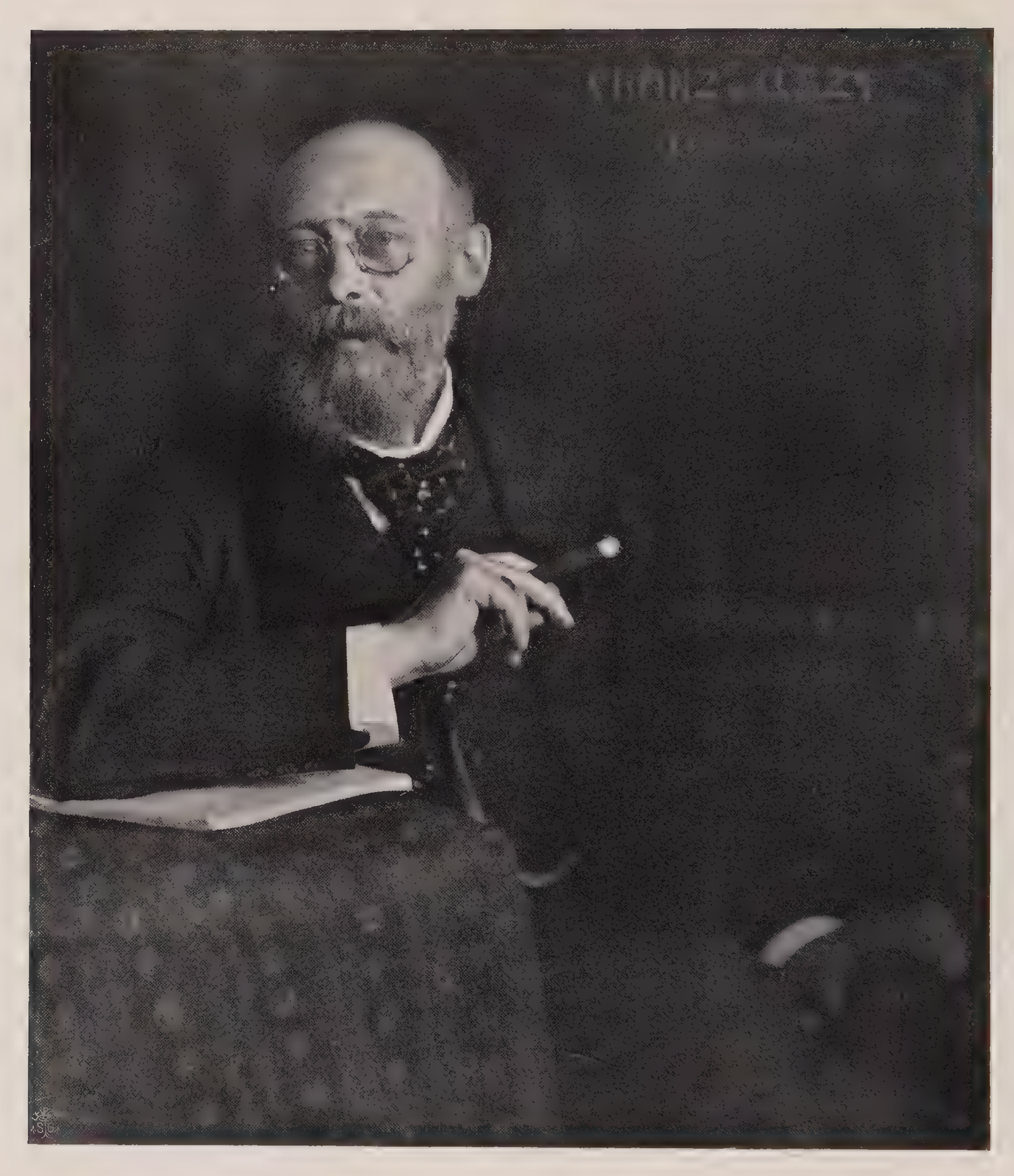
NICOLA PERSCHEID.



NICOLA PERSCHEID. BILDNIS: DR. JULIUS RODENBERG.

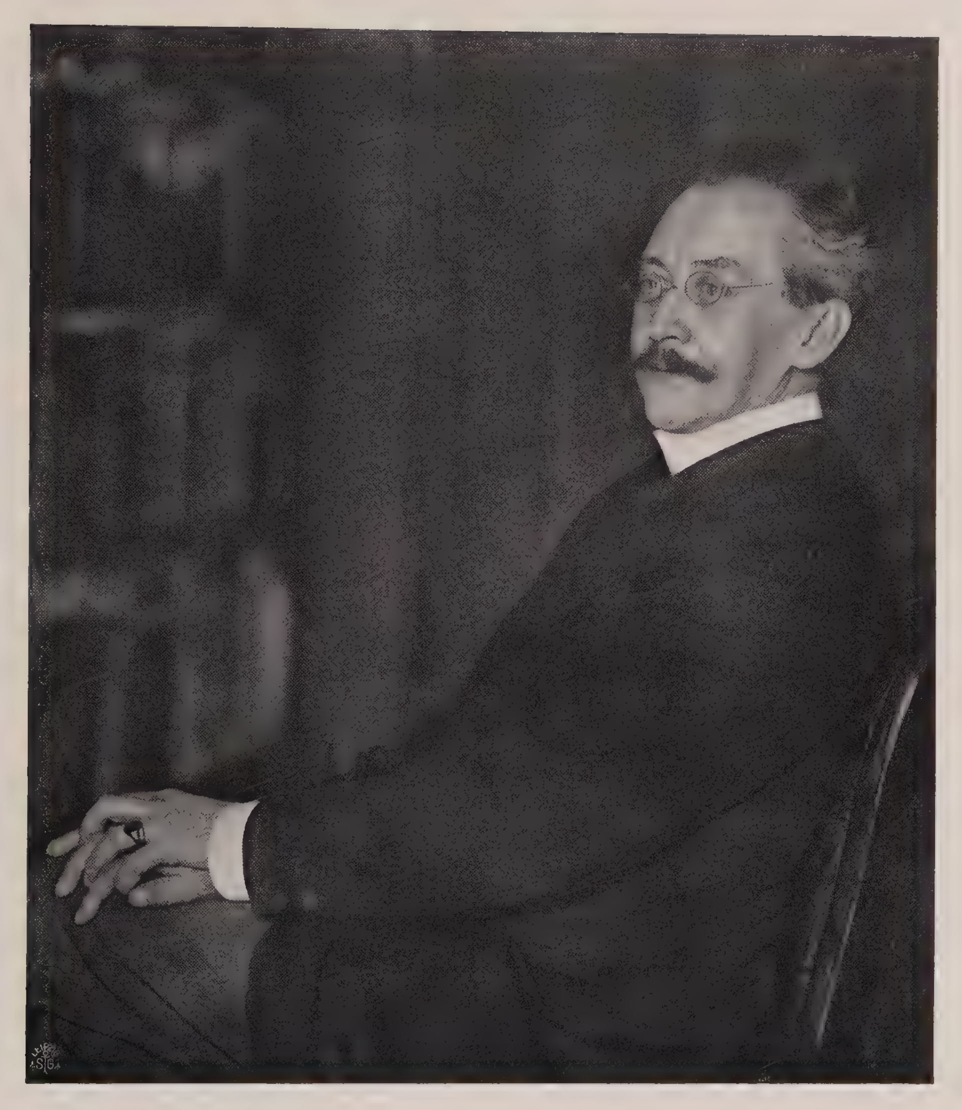


NICOLA PERSCHEID.



NICOLA PERSCHEID.

Mit Genehmigung der photographischen Gesellschaft Berlin



NICOLA PERSCHEID.

BILDNIS: PROF. D^R. ADOLPH HARNACK.
Mit Genehmigung der photogr. Gesellschaft Berlin



NICOLA PERSCHEID.



NICOLA PERSCHEID.

Charakter der Epidermis mit dem Auge fühlen. Der Schlachtruf »keine Retouche« ist auch irreführend. Allerdings Retouche, aber verständige, nicht Lichter- und Formenpartien wegnehmen, die charakterbestimmend sind, und gerade die feineren Nüancierungen des Ausdrucks vermissen. Aber überall da muss retouchiert werden, wo es sich um technische Fehler handelt. Man betrachte weiter die abgebildeten Bildnisse, von denen einige zu der grossen von der Photographischen Gesellschaft herausgegebene Porträtgalerie gehören, für die Perscheid die Aufnahmen macht, und man wird sehen, wie die charakteristischen Züge akzentuiert, besonders herausgehoben sind, hier Bildung, Lage und Ausdruck der Augen, da die prachtvolle Bildung der Stirn, oder die geschmeidige Weichheit der Umrisslinien der schlanken Frauengestalt; auf anderen sind es die ausdrucksvollen Gesichtslinien, die strenge Schönheit des Profils, die in der Silhuette der Haarfrisur bezaubernd weitergeführt wird. Perscheid hat in seinen Arbeiten bewiesen, dass eine Photographie die kompositionellen Feinheiten in linearem Aufbau, Licht, Flächenverbindung und -Kontrastierung in Tonwerten aufweisen kann, wie ein Werk der Malerei. Licht und Schatten zur Charakterisierung zu gebrauchen, in gleichmäßig verstreutem Lichte die feinsten Tonunterschiede und Tonwerte zu erzeugen, die einen bestimmten Farbeneindruck wachrufen, ist in der Photographie möglich, ebenso wie ihr unser fast überfeinertes Liniengefühl, das uns von einer Psychologie der Linie reden lässt, zu Gute gekommen ist.

In die künstlerischen Fragen und Überlegungen, mit denen es die *bildmäßige Photographie,* wie man statt »Kunst-Photographie« lieber sagen sollte, zu tun hat, geben auch Künstlerbücher wie Floerkes Böcklinbuch, Hildebrands Problem der Form viel tiefere und klare Einblicke, als es bis jetzt irgend ein Hand- oder Lehrbuch der Photographie zu tun vermag.

Wie der Maler, der Künstler überhaupt, lässt es sich Perscheid angelegen sein, die Bild-Idee klar zum Ausdruck zu bringen, gewisse Teile aus der Natur zu eliminieren, andere voll oder scharf zu accentuieren und was ja von grösster Wichtigkeit ist, die Bildfläche dementsprechend zu begrenzen. Der Charakter, der Stimmungswert der dargestellten Natur, seien es nun Menschen oder Landschaften, wird bestimmt durch die Art der Rahmen-Umgrenzung. Die Raum-Begrenzung spielt in der modernen Kunst eine ganz besondere Rolle, und die Bekanntschaft mit dem japanischen Farbenholzschnitt hat uns mit einer bisher kaum geahnten, unvergleichlichen Freiheit in der Wahl des Motivs und der Flächen-Begrenzung bekannt gemacht. Hier vereinigt sich schärfste Natur-Beobachtung mit vollendetem Wohlklang im Nebeneinander der Flächen in kapriziösen Formaten. Die Arten, die Bilder im Raume zu umgrenzen, sind unerschöpflich. Hier wird sich eben der Photograph als Künstler zu betätigen haben. Hier zeigt sich Rassigkeit, Persönlichkeit, Feinfühligkeit, Empfindung für Individualität. Hier kann einer zeigen, ob er die Dinge geistig und seelisch zu durchdringen vermag, oder ob er geistlos kopiert.

Der künstlerische Takt zeigt sich in der Art, wie das Liniengefüge des Hintergrundes, hier einfache, feste Linien einer Architektur, da die graziöse Musterung einer Tapete, die nach unten, etwa von einem andern Stoff, durch eine Horizontallinie abgeschlossen wird, von der geschwungenen Silhouette der Gestalt aufgenommen wird, wie sie ineinander überfliessen. Wer den Fragen der Ästhetik, dem Studium der Kunst ferner steht, könnte vielleicht meinen, diese Betonung des Linienaufbaus sei eine raffinierte Spielerei, eine Art kapriziöser Manier. Dem ist aber nicht so. Wie bei einer musikalischen Komposition der Charakter, die Klangfarbe, der Empfindungs-Gehalt durch die Tonart und Akkordfolge bestimmt werden, so wird hier der ästhetische Reiz durch die Linienführung bestimmt. Die Linien müssen einen Akkord bilden, sie müssen sich das Gleichgewicht halten und sich ergänzen. »Man muss bei jeder Richtung gleich an die Gegenrichtung denken« sagt Böcklin in dem genannten Buche. Überhaupt findet man hier eine Fülle von Belehrungen, wie einheitliche, dekorative Bildwirkungen zu erzielen sind. Vor allem

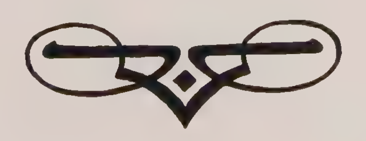


NICOLA PERSCHEID · ORIGINALAUFNAHME NACH DER NATUR

DREIFARBEN-DRUCKSTÖCKE VON J. G. SCHELTER & GIESECKE, LEIPZIG
GEDRUCKT AUF EINER „PHÖNIX“ DERSELBEN FIRMA

durch die Mittel des Kontrastes. »Ein gutes Kunstwerk ist lauter Kontrast«. Man gewinnt das Leben durch Gegensätze in allem und jedem Sinne, z. B. durch daneben gesetzte Unruhe macht man das Ruhige umso ruhiger, führt das Auge darauf hin als auf eine tiefe, absolute Ruhe. Böcklin malt scharfkantige Platanenblätter in die Luft, um einer öden Wiese mit blassen Herbstzeitlosen die ganze Melancholie der Herbstesstille zu geben. Van Dyck war imstande, einen Kopf, der ruhig erscheinen sollte, trotz aller Arbeit darin, mit einem Teppichmuster zu umgeben. Das klassische Beispiel dieser Art ist aber Holbeins Erasmus. Auch der moderne Impressionismus hat einen und zwar ganz besonders fein auswählenden Geschmack in der Anordnung, die alle die zufälligen Reize des frischen Natureindrucks fixieren. Im ersten Bild gibt Perscheid einen ganz prachtvollen Beleg, was er in der impressionistischen Bildwirkung zu erreichen vermag. Das scheinbar zufällige Bild ist den fein abgewogenen Kompositionen der Modernen ähnlich, in denen jeder Farbenfleck, jede Linie aufs schärfste bestimmt ist. Böcklins Forderung: Bewegung und Gegenbewegung hat im 2. und 4. Bild zu schönen Resultaten geführt. Auf dem ersteren laufen die Linien des Gebirges, der Wiese und des Wasserrandes in der Richtung der schreitenden Gestalt in einem Punkte zusammen, das zweite, von einer ausgezeichneten rhythmischen Geschlossenheit, ist ein schönes Beispiel sich widerstrebender und so ergänzender Bewegungen, in der Linie des Bergrückens und der ins Bild hineinführenden Blickrichtung des Arbeiters. Die Schafherde gibt Horizontal- und Vertikalrichtungen in fein abgewogenem Wechsel. Auf seiner italienischen Landschaft schneidet Perscheid die beiden flankierenden Cypressen in der Mitte durch und bringt dadurch das Geschlossene in die Erscheinung des Bildes. Dass Licht und Schatten so verteilt sein müssen, dass der Hauptgegenstand im Bilde, im Porträt also der Kopf, möglichst hervortritt, leuchtet ohne weiteres ein. Und doch gibt es sehr gerühmte »Kunstphotographien«, die von dieser Selbstverständlichkeit nichts wissen. Perscheid versteht es nun, wie wenige neben ihm, in dieser Licht- und Schattenkomposition Kopf, Haltung, feine Struktur des Körpers sichtbar zu machen. Hier betont er die scharfe Zeichnung, da macht er eine weitere Durchmodellierung des Haares und den so bezaubernden Kontrast von Fleischton, Haar und Kleid deutlich, lässt ein weiches schimmerndes Licht über die Frauenkleider rieseln oder sie in ihrem tiefen Dunkel von einem hellen Hintergrundton abheben und etwa eine Vase mit Blumen als verbindenden Mittelton wirken. So werden uns bestimmte Eindrücke, Stimmungen, Gefühls-Qualitäten vermittelt, es bleibt nichts Materiell-Äusserliches, alles wird Seele, Geist und vom Odem der Kunst durchweht.

Schliesslich noch ein Wort zu Perscheids Dreifarben-Photographie. Seit 4 Jahren hat er sich mit der Photographie in natürlichen Farben beschäftigt und speziell für diesen Zweck einen eigenen Apparat konstruiert und ein Druckverfahren ausgearbeitet, welches ermöglicht, Bilder in grösserem Format herzustellen. Bei der Farben-Photographie erfordert neben den technischen Schwierigkeiten ganz besonders die bildmäßige Wirkung, die Auflösung von Licht und Schatten in Farbenflächen die grössten Anstrengungen, da es sehr schwer zu beurteilen ist, wie eine Farbe auf dem Bilde wirken wird. Die diesem Hefte beigegebene farbige Probe beweist aber doch deutlich, welche ausgezeichneten Resultate bereits mit der Farben-Photographie erreicht werden. DR. PAUL KÜHN.





HERMANN OBRIST—MÜNCHEN. Grabmal (Vorderansicht).

EIN NEUES GRABMAL VON HERMANN OBRIST.

Nicht ohne Widerspruch hat Hermann Obrist den neuen Kunst-Prinzipien, denen seine hauptsächlichsten Bemühungen gelten, Durchbruch verschaffen können. Seine Plastik hat sich bisher beinahe ausnahmslos von dem grossen Probleme der menschlichen Gestalt ferngehalten und hat dafür eine stummere, verhülltere Schönheit aufgesucht als die, die in den bedeutungsvollen Linien und schimmernden Flächen des menschlichen Körpers zu Tage tritt. Obrist vertritt mit Energie die Ansicht, dass es für die Kunst auch andere als organische Formen gebe, dass sie auch von dem bereits existierenden Tier- und Pflanzenleben absehen und abstrakte Dinge, Bewegungen und psychologische Momente, gestalten könne. Das unterscheidet seine Plastik einerseits von der bildhauerischen Menschen-Darstellung, andererseits aber auch von der rein ornamentalen Kunst. Denn seine Linien haben einen tieferen Sinn als nur den einer schmückenden Zutat, einer blossen Dekoration: sie wollen etwas *gestalten*, was sonst dunkel und vermummt durch die Seele und das Material geht, sie wollen Dinge nachschaffen, die eine zwar abstrakte, darum jedoch nicht weniger echte Realität besitzen. Obrist hat daher zum Gegner niemand geringeren als den ungeheuren Anthropomorphismus, der die Seele jedes Menschen von Natur beherrscht, der in der Kunst stets organische Gegenstände sehen will und in jedem Fall in der menschlichen Gestalt die Krone aller künstlerischen Objekte erblickt. Die versunkene, wortlose Schönheit von Obrists Kunst findet vor diesem Richterstuhle höchstens eine nachsichtige, jedoch selten eine anerkennende Beurteilung.

Und doch ist es Schönheit, was aus diesen stummen, dunklen Linien an unser Herz spricht. Wären sie nicht mehr als ein verfehltes Experiment, wie könnten sie da so energisch zum Nachschaffen, zum Eindringen in ihren Sinn auffordern, wie wir das besonders bei dem grossen *Erbbegräbnis* erleben, das Obrist im Auftrage der Familie des Geheimen Kommerzienrat O. hergestellt hat? Nur echte Schönheit kann diese suggestive Kraft ausüben, nur Werke, in die Vieles hineingearbeitet ist, geben die Möglichkeit wieder so Vieles zu entdecken.



HERMANN OBRIST—MÜNCHEN.

GRABMAL FÜR DIE FAMILIE DES GEHEIMEN KOMMERZIENRAT O.

Mir scheint in der Tat, als habe man in diesem plastischen Riesenwerke die Krone von Obrists gesamtem Schaffen zu erblicken, und das mag auch der Grund dafür sein, dass die Skepsis, die seinen bisherigen Arbeiten so oft entgegentrat, vor dieser Schöpfung gerne verstummt.

Sie qualifiziert sich als eine eigenartige Verbindung von plastischen und architektonischen Bestandteilen, die in ihrer Gegensätzlichkeit sehr scharf und exakt charakterisiert sind. Beide sind fast durchgehends horizontal getrennt: wo der Stein den Boden berührt, kleidet er sich in strenge, stereometrische Zweckformen mit rechtwinkligem Abschnitt. Er hat hier nichts anderes zu tun als zu tragen, und daher gebührt ihm hier keine andere Gestalt als die architektonische Form des Sockels. Unmittelbar darüber aber beginnt ihn das plastische Leben zu erfüllen. Grosse, kantige Linien bringen die geduckte Rückenfläche (die Wetterseite) in Bewegung und schicken Wellen aller Art in weichen Modellierungen zur Bekrönung hinauf, die kraftvoll vor der vorderen Höhe Halt macht und alles energisch zusammenfasst. In wulstartigem Abschnitt rundet sich die mächtige Schale ab und bringt so die Bewegungen der Rückenfläche, die an den Panzer einer Riesenschildkröte denken lässt, zum Stillstand. Seitwärts senkt sich dieser Wulst auf den Boden und begegnet der architektonisch strengen Auflage, indem er sie wie zerfliessender Brandungsschaum umspielt. An diesen Stellen wie an den zwei oberen vorspringenden Knoten (die von rückwärts wohl motiviert sind) ist der Stein nur roh behauen; es ist, als ob er hier seine ungefüge Faust noch einmal drohend hervorstrecke, um seine ganze Wildheit zu zeigen, während er sich sonst überall der glättenden Menschenhand gefügt hat. — In der Front des Denkmals liegen zwei tiefe, schattenreiche Nischen, die, von der Seite gesehen, vortreffliche, malerische Überschneidungen liefern. In gefälligen Linien senkt sich der Stein einrahmend um sie her, von oben her zunächst noch plastisches Leben mitbringend, und dann nach unten hin zu den rechtwinkligen Formen des Sockels erstarrend. Aus dem Mittelstücke hervor lädt die schief aufgestemmte Bronzeplatte aus, die die Schrift und wenig sparsames Ornament trägt. Der Eindruck des Ganzen ist ungemein pittoresk und erinnert entfernt an die üppigen, vielfach überschnittenen Formen des Barock.

Jedenfalls hat Obrist mit diesem *ausgeführten* Werke bewiesen, dass seine Kunst sich vorzüglich zur Bewältigung grosser Massen, zur Gestaltung monumentaler Gedanken eignet. Es ist sehr die Frage, ob ein rein architektonisches Gebilde mit so einfachen Mitteln dieselbe wuchtige Wirkung hätte hervorbringen können. Das Werk vereinigt plastische und architektonische Schönheit in ganz neuer Weise. Es ist in Muschelkalk aus Marktbreit ausgeführt. Die Steinarbeiten stammen von *A. Aufleger* und Bildhauer *Jos. Steiner,* die Metallarbeiten von der Firma *Winhart & Cie.* WILLY FRANK—MÜNCHEN.



HERMANN OBRIST. GRABMAL. RÜCKSEITE.

DAS HOHENZOLLERN-KUNSTGEWERBEHAUS—BERLIN

Aus Anlass seines 25 jährigen Bestehens.

Das heutige »*Kunstgewerbehaus Hohenzollern*« in Berlin, Leipziger Strasse 13, schloss am 18. Oktober 1904 das erste Vierteljahrhundert seines Bestehens. Der Begründer dieses grossartigen Instituts, *Hermann Hirschwald,* hat gerechten Grund, mit frohem Stolz auf diese fünfundzwanzig Jahre und auf die glanz- und ruhmvolle Entwicklung während dieser Zeit zurückzublicken; ist es doch seines eigensten Geistes Kind, das mit diesem Geist beseelt, von ihm zu immer höherer Bedeutung hinauf geführt worden ist.

Es kommt, um im Leben seinen rechten Platz zu finden, auf dem man seine empfangenen natürlichen Gaben erfolgreich betätigen und voll entwickeln kann, alles darauf an, im rechten Moment geboren zu sein, so dass die Zeit, in welcher man zu einer gewissen Reife gelangt, für diese Betätigung die günstigsten Bedingungen bietet. Dies Glück ist H. Hirschwald geworden. Als er in seinem zwanzigsten Jahre nach Berlin kam, um sich hier kaufmännisch auszubilden, war die durch die Pariser Ausstellung von 1867 in Deutschland hervorgerufene grosse Bewegung auf dem Gebiet des kunstgewerblichen Schaffens und des ganzen kunstgewerblichen Bildungswesens in vollem Gange. Das *Kunstgewerbe-Museum* zu Berlin, ursprünglich eine private Schöpfung von Männern, die von der Notwendigkeit gründlicher Reform unseres Kunstgewerbes überzeugt und dafür begeistert waren, übte bereits seine wohltätige Wirkung aus. Das



PROF. H. VAN DE VELDE—WEIMAR. Haupt-Eingang Leipziger Strasse.

Hohenzollern-Kunstgewerbehaus, H. Hirschwald—Berlin.

stolze Bewusstsein der glorreichen Siege der deutschen Waffen, die Verwirklichung des alten Traumes unseres Volkes von der Vereinigung seiner Stämme und Staaten zu einem grossen mächtigen Kaiserreich, gaben allen Unternehmungen auch auf allen kulturellen Gebieten einen gesteigerten Schwung. Auf der im Frühling 1873 zu Wien eröffneten Weltausstellung hofften die betreffenden Kreise im Neuen Reich und vor allem in dessen Hauptstadt, Zeugnis dafür abzulegen, welche bedeutende Resultate bereits durch die energischen Bestrebungen zur Hebung und Erneuerung des deutschen Kunstgewerbes erzielt worden seien. Von dieser ganzen Bewegung der Geister wurde Hirschwald mit ergriffen. Julius Lessings sachgemäße, klare und geistvolle Berichte über das Kunstgewerbe auf dieser Ausstellung eröffneten ihm eine neue Welt.

Als man hier mit den Vorbereitungen zu der epochemachenden, unvergesslichen Berliner Gewerbe-Ausstellung von 1879 begann, war Hirschwalds Entschluss gefasst, seine Tätigkeit ganz in den Dienst des Kunstgewerbes zu stellen, in Berlin ein Magazin zu begründen, in welchem das Publikum stets die erlesensten Erzeugnisse zunächst des deutschen und besonders des berlinischen, zeitgenössischen Kunstgewerbes ausgestellt finden solle und sie käuflich erwerben könne. Er erliess im Juni 1879 an die Berliner Kunstgewerbetreibenden bezw. die Aussteller ein Rundschreiben, welches sie davon in Kenntnis setzte, dass im Anschluss an die Ausstellung von ihm Unter den Linden 54/55 ein Magazin für Erzeugnisse des gesamten Berliner Klein-Kunstgewerbes eröffnet werden solle. Es bezwecke durch eine würdige Ausstellung stilvoller und gediegener Leistungen des hiesigen Kunstfleisses das Interesse des gebildeten Publikums für das heimische Gewerbe dauernd zu gewinnen. Durch eine sach-



PROF. H. VAN DE VELDE—WEIMAR. Empfangsraum im Erdgeschoss.

Hohenzollern-Kunstgewerbehaus, H. Hirschwald—Berlin.



PROF. H. VAN DE VELDE—WEIMAR. Treppenhaus, erste Etage.

Hohenzollern-Kunstgewerbehaus, H. Hirschwald—Berlin.

kundige und rührige Leitung des Magazins und durch die Beziehungen des Unternehmers zu den besten Gesellschaftskreisen der Residenz sei die Gewähr für den vorteilhaften Absatz der ausgestellten Erzeugnisse gegeben, so dass die Produzenten in die Lage versetzt würden, ihr Augenmerk lediglich auf Herstellung tüchtiger künstlerischer Arbeit richten zu können. Es verhiess »den einzelnen Gewerbzweigen jede erspriessliche Unterstützung, durch Zuführung von Entwürfen und Modellen mustergültiger Erzeugnisse der ausländischen Industrie, durch tätige Beihülfe bei Versuchen zur Vervollkommnung einzelner Zweige der kunstgewerblichen Technik oder bei Herstellung kostspieliger Einzelstücke«. Das Magazin sollte »für das gesamte Berliner Klein-Kunstgewerbe eine Zentralstelle bilden, bei welcher keine der leistungsfähigen grösseren und kleineren Werkstätten unvertreten bleiben werde«. — Das Unternehmen fand seitens der namhaftesten Persönlichkeiten Berlins speziell auch durch die Direktoren des Kunstgewerbe-Museums Prof. *Grunow* und Prof. Dr. *Julius Lessing* kräftige Unterstützung. Am 18. Oktober 1879, dem Geburtstag des erlauchten Förderers aller Bestrebungen, die auf den Fortschritt auf dem Gebiete der Kunst und Kunstgewerbe gerichtet waren, des Deutschen Kronprinzen, wurde das Magazin im Erdgeschoss jenes Eckhauses Unter den Linden eröffnet. Das Publikum und die hauptstädtische Presse zeigten sich ihm durchaus wohlwollend. Der Kronprinz befand sich damals auf der Reise nach Spanien. Schon am nächsten Tage nach seiner Heimkehr erschien der hohe Herr in dem Magazin, das er sich, wie er sagte, doch gleich ansehen müsse. Er war überrascht und hoch erfreut durch das, was sich ihm da zeigte. Er blieb bis 1887 einer der häufigsten Besucher und besten Kunden des Instituts. Oft begleitete ihn seine Gemahlin mit ihren



PROF. H. VAN DE VELDE. Kassa und Packtisch.
Hohenzollern-Kunstgewerbehaus, H. Hirschwald—Berlin.

nisse aus Münchener Werkstätten prangten in seinem Magazin neben denen der Berliner Kunst-Industrie. Die letzteren wurden von 1885 ab durch treffliche Arbeiten vermehrt, welche in der von Hirschwald errichteten eigenen Werkstatt ausgeführt waren: Arbeiten der Handtreiberei in Leder und Kupfer, und kombinierte kunstgewerbliche Erzeugnisse. Bedeutende Aufträge solcher Art gelangten hier zur mustergiltigen Ausführung. So lieferten die Hirschwaldschen Ateliers die Innen-Ausstattung der Salon-(Eisenbahn-)Wagen für den Kaiser von Österreich, für den König und die Königin von Italien, die prächtigen Ledertapeten mit getriebenen Ornamenten für das Ministerzimmer im preussischen Abgeordnetenhause. Der Ruf des Magazins hatte sich weithin verbreitet. In anderen Städten Deutschlands entstanden ihm nachgebildete Institute.

Töchtern, und die hohe Frau bewies ihr lebhaftes Interesse an jedem dort ausgestellten neuen hervorragenden Erzeugnis.

Der Gesundheit und Tüchtigkeit des Unternehmens entsprang sein beständiges äusserliches und innerliches Wachstum. Es wuchsen die Räume, es dehnte sich das Haus und sie füllten sich um die Mitte der achtziger Jahre mehr und mehr, auch mit den Produkten auswärtiger Werkstätten. Besonders zu München, wo das neu belebte Kunsthandwerk in kräftiger Blüte stand, das damals freilich in der treuen Nachfolge der Meister des Kunsthandwerks der Renaissance seinen Ruhm suchte, trat Hirschwald in nahe Beziehungen. Eine Fülle der besten und reizvollsten derartiger Erzeug-

Hirschwald selbst wurde als Autorität in kunstgewerblichen Dingen vielfach zur Beratung und Begutachtung hinzugezogen. So 1888 und 1889 vom Reichskommissar für die beiden Ausstellungen in Australien. An der deutschen Kunstgewerbeausstellung zu München 1888 und der internationalen zu Kopenhagen beteiligte er sich mit umfangreichen Kollektivausstellungen; dort als Vertreter der Berliner Kunstgewerbetreibenden; hier im Auftrage der Deutschen Regierung für Berlin und München. Nach seinem Besuch der Welt-Ausstellung in Chicago führte er zahlreiche Erzeugnisse der amerikanischen Kunst-Industrie, besonders Kunstgläser, Beleuchtungskörper und Möbel nach Berlin herüber, die viel Aufsehen erregten

und starken Absatz fanden. Damals beschloss er eine völlige Umgestaltung seines Magazins. Auch die Erzeugnisse der Kunstgewerbe des Auslandes sollten fortan Aufnahme darin finden.

Die Räume des bisherigen Lokals Unter den Linden reichten nicht mehr aus, um das erweiterte Institut zu beherbergen. Hirschwald errichtete 1888 eine Filiale in der Leipziger Strasse 117. Im Februar 1892 aber verlegte er das ganze Institut in diesen grossartigen Neubau, in dessen Erdgeschoss, dessen ersten und zweiten Stockwerk sich Platz für die enorme immer vergrösserte Masse der aufgenommenen Erzeugnisse bot. Auch die Werkstätte übersiedelte vom Atelierhause in Sigmundhof in den Neubau. Der alte Name des Magazins wurde durch den: »*Hohenzollern-Kaufhaus H. Hirschwald*« ersetzt. Hier konnten zuerst auch die Möbelabteilung und die vollständigen Wohnungs-Einrichtungen zur vollen Geltung kommen und ein Arrangement, eine Gruppierung der Massen durchgeführt werden, die nicht wenige Bilder von prächtigem Effekt veranlasste. Julius Lessing sagte wahrlich nicht zu viel, wenn er damals in der »National-Zeitung« erklärte, dass ein Gang durch die Räume dieses Hohenzollern-Kaufhauses zum Lehrreichsten gehöre, was auf dem Gebiet des Kunstgewerbes geboten werden könne; dass in keiner Stadt Deutschlands, ja des Kontinents ein in gleicher Vollständigkeit mit allem wünschenswerten Material ausgestattetes Institut bestehe, das, wie dieses, gleichsam eine »Welt-Ausstellung im Kleinen« darstelle.

Damals wurden zuerst in Deutschland die *englischen* Möbel und Zimmer-Einrichtungen in dem Kaufhaus in reichster Auswahl zur Ausstellung gebracht, die so wesentlich dazu beitrugen, die in den neunziger Jahren beginnende Umwälzung auf allen Gebieten des Kunstgewerbes und des herrschenden



PROF. H. VAN DE VELDE. Vitrine für das Museum für Kunst und Industrie, Hamburg.
Ausgeführt in den Werkstätten des Hohenzollern-Kunstgewerbehauses—Berlin.



PROF. H. VAN DE VELDE. Eingang zum Privat-Kontor.
Hohenzollern-Kunstgewerbehaus, H. Hirschwald—Berlin.

und viele Museen anderer Städte erworben wurden. — Die namhaftesten Führer der modernen kunstgewerblichen Reform-Bewegung oder Revolution, wie *Eckmann* und der Belgier *Henry van de Velde,* traten in intime Verbindung mit dem Hirschwaldschen Institut. Ersterer richtete sich in diesem seine eigene Werkstätte ein, aus der unter anderem das nach seinen Entwürfen ausgeführte »Gubener Zimmer« und das vielbewunderte Arbeits-Zimmer für den Grossherzog von Hessen hervorgingen. *H. van de Velde,* der 1899 nach Berlin übersiedelte, wurde von Hirschwald mit der Leitung seiner Ateliers und Werkstätten betraut. — Zu den hier unter *van de Veldes* Leitung und nach seinen Entwürfen ausgeführten Arbeiten gehören auch die für die Ausstattung des im Frühling 1901 von Hirschwald bezogenen, dem bisherigen gegenüber, gelegenen, neuen Geschäftshauses. Selbst die weiten Räume des ersteren erwiesen sich als nicht mehr ausreichend für die immer wieder wachsende Menge der aufzunehmenden Erzeugnisse des Kunstgewerbes aller Kulturländer. Auch zu reich und überladen erschienen nun diese älteren Räume. Der moderne Geschmack verlangte grössere Einfachheit und Schmucklosigkeit für die Ausstellungs-Hallen moderner Erzeugnisse. Die einzelnen Abteilungen sollten allmählich von verschiedenen Künstlern ausgestattet werden, was denn auch zum grösseren Teil bereits durchgeführt worden ist, wie die Abbildungen dieses Heftes veranschaulichen. Das kleinere Vestibül in der östlichen Hälfte des Erdgeschosses, die an der Strassenfront gelegenen und sich ohne Unterbrechung an

Geschmacks herbeizuführen. In allen Ländern des Kontinents fing der Trieb, einen neuen selbständigen, den Bedürfnissen und Anschauungen der Gegenwart entsprechenden Stil herauszubilden und sich von der Beherrschung durch die traditionellen Stile vergangener Epochen zu befreien, sich immer mächtiger zu regen an; und mehr und mehr verschwanden die Nachahmungen der Erzeugnisse im imitierten Renaissance- und Barockstil aus den Sammlungen des Kaufhauses und machten modernen, schmuckloseren, aber originaler gestalteten, Platz. Regelmäßig einander ablösende Sonder-Ausstellungen moderner keramischer Arbeiten, Stoffe belgischer, französischer, englischer, amerikanischer, deutscher Möbel und Beleuchtungs-Gegenstände wurden veranstaltet, reich an kostbaren, musterhaft gearbeiteten Stücken, die für das Berliner Kunstgewerbe-Museum

der West- und der Südseite des Hofes fortsetzenden weiten Räume dieses ersten, wie die gleichgestalteten des zweiten Geschosses sind hier mit den nach Gattungen übersichtlich gruppierten modernen kunstgewerblichen Erzeugnissen der bedeutendsten Kulturvölker gefüllt. Ins dritte Stockwerk sind die Sammlungen alter Kunstmöbel verlegt. Ein grosser Saal im Erdgeschoss enthält eine Ausstellung von Kronen, Ampeln, Hänge- und Standlampen für elektrisches Licht. Ein besonderer Einbau im ersten Stockwerk an der Westseite des Hofes ist für die permanente Ausstellung moderner farbig gedruckter Radierungen, Photographien und Aquarellen von französischen, englischen, niederländischen und deutschen Künstlern eingerichtet. Solche Kunstblätter bedecken ausserdem noch die Wände des Vestibüls und des Treppenhauses.

In den dreieinhalb Jahren der Etablierung in diesem Hause sind verschiedene bedeutsame vielbesuchte Sonderausstellungen in dessen Räumen veranstaltet worden: 1902 die von modernen (Reform-) Frauentrachten, über welche Prof. Schultze-Naumburg, der Maler, nach dessen Entwürfen mehrere angefertigt waren, in der betreffenden Abteilung erläuternde Vorträge hielt; 1903 die der wunderbaren Arbeiten des Pariser Meisters der Goldschmiede- und Juwelierkunst *Lalique,* der in seinen Schmuckstücken, Phantasiegebilde von nie gesehener, entzückender Art schafft; eine Graphische Ausstellung und die gegenwärtig dort im zweiten Geschosse eröffnete Ausstellung der »*Wiener Werkstätte*« der Professoren *Hoffmann* und *Koloman Moser.* Die Museen Deutschlands, der Schweiz, Schwedens, Dänemarks, Norwegens, Russlands lassen durch ihre Vertreter regelmässig das Hirschwaldsche Institut besuchen und dort Einkäufe für ihre kunst-



PROF. H. VAN DE VELDE—WEIMAR. Graphische Abteilung.

Hohenzollern-Kunstgewerbehaus, H. Hirschwald—Berlin.



PATRIZ HUBER †. Leder-Abteilung. Eine der letzten Arbeiten des Künstlers.
Hohenzollern-Kunstgewerbehaus, H. Hirschwald – Berlin.

gewerblichen Sammlungen machen. Selbst das Londoner South-Kensington-Museum hat mehrere, besonders ausgezeichnete Arbeiten aus Hirschwalds Werkstätten erworben.

Der Begründer des Kunstgewerbe-Hauses hat auf seinen häufigen ausgedehnten Reisen zum Zweck des Studiums der Ausstellungen, der kunstgewerblichen Leistungen fremder Länder und der Heranziehung immer wieder neuer Erzeugnisse, die Beobachtung zu machen geglaubt, wie sehr — im Vergleich zu den darin viel vorgeschritteneren englischen und französischen — seitens der deutschen Kunstgewerbetreibenden ihre wirtschaftlichen und handelspolitischen Interessen vernachlässigt würden. Auf seine Anregung hat sich, um hier Abhilfe zu schaffen, 1892 der *Fachverband für die wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes* gebildet, in dem Hirschwald als Schriftführer tätig ist und durch Vorträge und literarische Beiträge für die »Mitteilungen«, die Zwecke des Verbandes wirksam zu fördern bestrebt ist. — Von Beginn an hatte Hirschwald sich das Ziel gesteckt, durch das von ihm begründete Institut in unserem Publikum die damals noch ziemlich geringe Teilnahme und das Verständnis für das Kunstgewerbe zu erwecken, den Geschmack dieses Publikums zu bilden, dessen Aufnahmefähigkeit zu steigern und das heimische Kunstgewerbe mit Rat und Tat zu fördern. Wer könnte bestreiten, dass diese Bestrebungen während dieses Vierteljahrhunderts von schönem Erfolge gekrönt worden sind? Vieles hat sich in dieser Zeit geändert, manches hat sich ganz unerwartet reich entwickelt, und wenn Hirschwald von seiner Schöpfung heute behauptet, dass ihr an Umfang und Bedeutung keine zweite der Gattung hier oder anderswo gleichkommt, so darf er das mit der ruhigen Gewissheit aussprechen, von Niemanden der Übertreibung geziehen werden zu können.

PROFESSOR LUDWIG PIETSCH.

IDEALISTISCHE KUNST.

Zu den stillschweigenden Übereinkünften, die in unseren Tagen eine grosse Rolle spielen, gehört unter anderem auch die beispiellose Entwertung eines Begriffes, an dessen Ausbildung frühere Zeiten ihre beste Kraft, ihre höchste Energie gesetzt haben, die Entwertung des Begriffes »*Ideal*« und seiner Ableitungen. Bitte, keine Ausflucht, es ist so. Von der »Realpolitik« angefangen bis zum »Realismus« in der Kunst, vom Schlagwort des »realen« Lebens bis zum Schlagwort der »realen«, der »exakten« Wissenschaften predigt eine ganze Reihe stereotyper Klischéeworte, die wie Butter über die Lippen der Zeitgenossen schlüpfen, eine dunkle Feindschaft gegen die Idee, die man, mit dem Instinkt der Bosheit, direkt zu einer Feindin des Lebens umkonstruiert hat. Wo das Wort »Idealismus« heute gebraucht werden mag, führt es in der Regel unsichtbare Gänsefüsschen mit sich, steht es in einem verzerrenden, hämischen Licht. »Idealist« — ein modernes Schimpfwort! Ein Name für Träumer, für Halbidioten, für Existenzen, die der Schrecken und das Erbarmen jedes »realistischen« Fettbürgers sind. Weite Kreise der sogenannten Gebildeten wissen überhaupt nicht mehr, was »Idee«, was »Ideal« bedeutet. Die Worte sind sinnlos geworden und gelten als schlechte Münzen, die man nicht gerne gebraucht. — Und nun gar »idealistische Kunst!« — Man höre nur genauer hin: Liegt nicht schon in dem blossen Worte die Andeutung eines absprechenden Urteils? Die Andeutung, dass hier etwas Wurmstichiges, Regelwidriges im Spiele ist? — Nun, ein Gang durch die nächste, beliebige Kunst-Ausstellung zeigt mangels aller anderen Beweise deutlich genug, wie die Künstler über den Idealismus in der Kunst denken mögen, wie sich nicht etwa ihr Gehirn, sondern ihre tiefsten, innersten Instinkte zur Idee verhalten. Jede moderne Ausstellung verkündet mit tausend Zungen die Tyrannis des Modells, die sklavische Abhängigkeit des Künstlers vom Objekt. Ist es ein Zufall, dass unsere Kunst gerade in den Fächern exzelliert, in denen die Hingabe an das Modell zur Not noch eine Tugend bedeutet, nämlich in der Landschaft,



PATRIZ HUBER †. Etagère aus Nickel.
Hohenzollern-Kunstgewerbehaus, H. Hirschwald—Berlin.

Hohenzollern-Kunstgewerbehaus, H. Hirschwald—Berlin. GLAS-ABTEILUNG MIT ETAGÈRE VON MAJORELLE—NANCY.



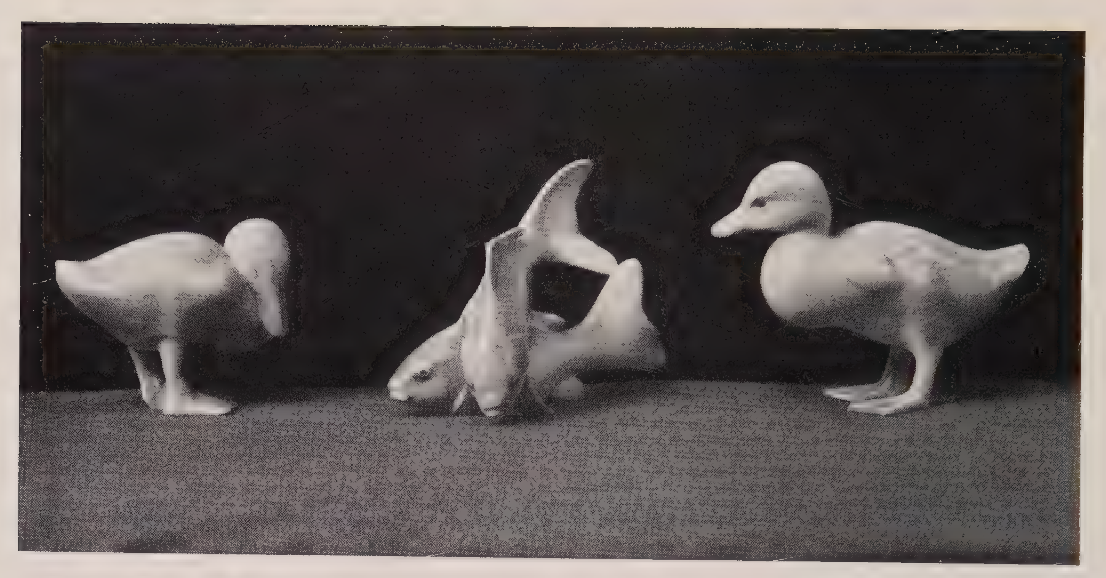
PROF. JOS. HOFFMANN—WIEN. EINGANG IN DIE KERAMISCHE ABTEILUNG.

PROF. JOS. HOFFMANN—WIEN. KERAMISCHE ABTEILUNG.



PROF. MAX LÄUGER—KARLSRUHE. KERAMISCHE ERZEUGNISSE.

Hohenzollern-Kunstgewerbehaus, H. Hirschwald—Berlin.







Hohenzollern-Kunstgewerbehaus, H. Hirschwald—Berlin. KLEINPLASTIK, KOPENHAGENER PORZELLAN.



HOHENZOLLERN-KUNSTGEWERBEHAUS—BERLIN. MODERNE KLEINPLASTIK.



HOHENZOLLERN-KUNSTGEWERBEHAUS—BERLIN. WIENER BRONZEN.



PARISER UHR U. GARNITUR IN GESCHLIFFENEM KRISTALL MIT VERGOLDETER BRONZE.



ARBEITEN AUS GLAS MIT ZINNFASSUNG.



HOHENZOLLERN-KUNSTGEWERBEHAUS—BERLIN. HOLLÄNDISCHES PORZELLAN »ROZENBURG«.



ARBEIT AUS GEHÄMMERTEM KUPFER.



JARDINIÈRE AUS ZINN.



PALMENSTÄNDER (DRESDNER SCHULE).



WIENER BRONZE. MODELLIERT VON TERESZNK.

Hohenzollern-Kunstgewerbehaus, H. Hirschwald—Berlin.



ARBEITEN AUS ZINN.

HOHENZOLLERN-KUNSTGEWERBEHAUS—BERLIN.

ARBEITEN AUS GEHÄMMERTEM KUPFER.



MARG. JUNGE. Schrank und Tisch.

versucht auch hie und da noch Einer zur idealistischen Korrektur des Empirischen vorzudringen, aber wie karg, wie zaghaft und schwächlich fallen diese Versuche in der Regel aus! Statt das Leben zu steigern und es in seiner höchsten, stärksten Potenz darzustellen, weichen diese Pseudo-Idealisten vor ihm in allerlei Schlupfwinkel zurück. Statt den »Alltag« künstlerisch zu meistern und ihm seinen grossen, weltanschaulichen Ausdruck abzuringen, lassen sie sich von ihm platt an die Wand drücken und flüchten tränenüberströmt in schwüle Giftgärten, ziehen sich ins Austragstüberl irgend einer Manier zurück und lassen das gewaltige, herrliche Leben in der Ferne unempfunden vorüberrauschen. Seelen-Flagellantismus ist aber keine Ideenkunst, und aus Schwäche kann nie und

im Porträt, in der Schilderung eng begrenzter Zustände? Erscheint hier nicht die beschränkte, anmaßende und armselige Definition Zolas vom Wesen des Kunstwerkes als eines durch ein Temperament gesehenen Natur-Ausschnittes allgemein adoptiert? — Noch mehr: sie ist nicht nur gebilligt und angenommen, sondern sie hat sich auch der verborgensten Instinkte des Künstlers so restlos bemächtigt, dass ihm der Gedanke gar nicht kommt, welche jämmerliche Fessel er sich damit angeschmiedet hat. — Freilich



Blumentopf aus geschmiedetem Kupfer.

Aus der Ausstellung im Hohenzollern-Kunstgewerbehaus, H. Hirschwald—Berlin.



Englische Kupfer-Arbeit, gehämmert.

Standpunkt in der Kunst nur hämische Glossen übrig hat, beweist damit lediglich ihren Lebensdilettantismus und den Niedergang ihrer Schöpferkraft.

Idyll und Leben können heute so wenig Feinde sein wie jemals. Sie verhalten sich wie die Frucht zum Baum, und es war lediglich ein armseliger Fechterstreich anmaßender Unkraft, die unübersteigliche Scheidewand zwischen beide zu setzen, von der billige Scheidemünze landläufiger Philister-Reflexion zu erzählen weiss. Freilich decken wird sie sich nicht; die Frucht ist etwas anderes als der Baum. Aber da wir Menschen sind, geniessen wir den Baum vorzüglich in seiner Frucht, wir haben in ihr gewissermaßen den anthropomorphen Ausdruck des dunklen

nimmer das Herrlichste entspringen, was es im Bereich menschlichen Wirkens gibt: die freie, schöpferische Tat im Kunstwerk. — Nur wer stärker ist als das Leben, wer in unersättlichem, genialem Lebensdrang und aus sonnigster Gesundheit des Herzens heraus die Empirie überwächst, nur der darf sich füglich als Priester der schaffenden Idee geberden. Denn die Idee war niemals das Notdürfteln kränklicher Instinkte, wie wohl Nietzsche glaubte, sie entsprang von jeher nur aus den stärksten, männlichsten Geistern und war die feinste, erlauchteste Blüte, die diesem kostbaren Erdreich entspross. Eine Zeit, die für den idealistischen



Gefässe und Vase. Münchner Kupfer-Arbeiten.

Hohenzollern-Kunstgewerbehaus, H. Hirschwald—Berlin.



Blumentisch. Arbeit aus gehämmertem Kupfer.

vegetativen Lebens, von dem sie erzeugt wurde. Die Frucht ist die Brücke zwischen Mensch und Baum, sie ist nichts anderes als: der Baum in seiner Beziehung zu uns. Die Idee ist ihrerseits nichts anderes als: das Leben in seiner Beziehung zu dem schaffenden lebenshungrigen Menschengeiste.

Tausende von bunten Leinwanden gehen alljährlich aus unseren Ateliers hervor und — es ist fast unglaublich, aber wahr — nahezu keine einzige hat uns ein Wort vom grossen Leben der Gegenwart zu sagen. »Wo ist das Leben?« möchte man die Schlafwandelnden anrufen, »seid Ihr denn blind?« — Ach nein, aber sie sehen vor lauter »Leben« das Leben nicht! Zwischen Modell und Allegorie schwanken sie steuerlos umher und finden die Strasse nicht, die zwischen beiden hinausführt in fruchtbares Land. Sie meinen, der Künstler müsse sehen, sehen, sehen; aber der Hauptberuf des Künstlers ist leben und wieder leben, und erst, wenn wir uns wieder aufs Leben verstehen, wird an Stelle des Modellsklaven wieder der Heerführer der luftigen Hülfstruppen des Lebens auftauchen: an Stelle des demütigen »Beobachters« der *Schöpfer.* W. MICHEL—MÜNCHEN.

Im Februarheft 1904 veröffentlichten wir eine grössere Serie Arbeiten und Entwürfe aus dem Nachlass von Patriz Huber †. Darunter befinden sich auch die Skizzen zu einem Empfangszimmer für ein Haus in Leipzig, dessen Fertigstellung der so viel betrauerte junge Künstler nicht mehr erleben sollte. Die Zeitschrift »Innen-Dekoration«, Verlags-Anstalt Alexander Koch—Darmstadt, veröffentlicht nun im Dezemberheft 1904 diesen ganz vorzüglich geratenen Raum, der erst vor wenigen Monaten fertiggestellt worden ist. D. R.



Palmentopf aus gehämmert. Kupfer auf schmiedeis. Ständer.
Hohenzollern-Kunstgewerbehaus, H. Hirschwald—Berlin.

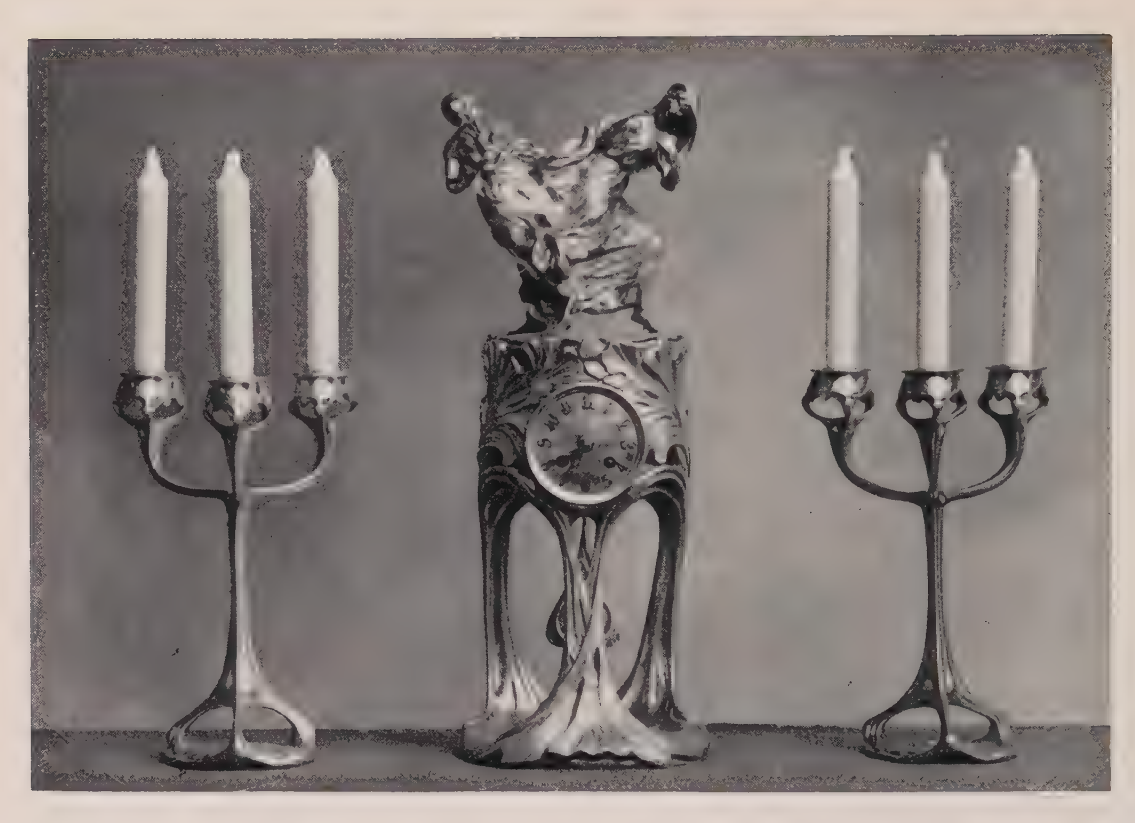


DEUTSCHE ARBEIT IN ZINN.



HOHENZOLLERN-KUNSTGEWERBEHAUS—BERLIN.

HOLLÄNDISCHE MESSING-GARNITUR.



PARISER GARNITUR IN VERSILBERTER BRONZE. UHR MODELLIERT VON DUFRÈSNE, GRUPPE VON VOULOT, KANDELABER VON FOLLOT.

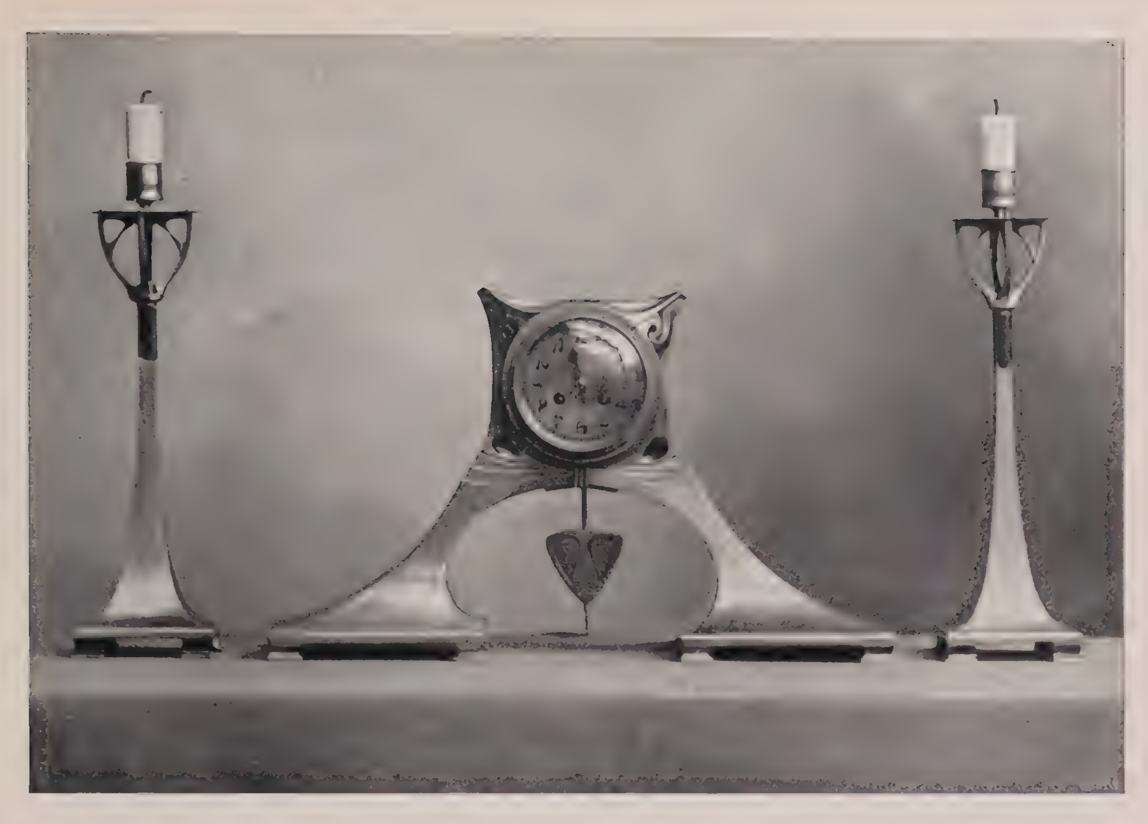


ELEKTRISCHE TISCHLAMPE AUS BRONZE (BERLIN).



HOLLÄNDISCHE MESSINGLAMPE UND BLUMENGEFÄSS.

Hohenzollern-Kunstgewerbehaus, H. Hirschwald—Berlin.



UHRGARNITUR IN PATINIERTER BRONZE (BERLIN).



C. R. ASHBEE—LONDON. ENGLISCHE SILBER-ARBEITEN.

Hohenzollern-Kunstgewerbehaus, H. Hirschwald—Berlin.



CH. PLUMET UND TONY SELMERSHEIM—PARIS. SPEISE-ZIMMER.

Ausgeführt in den Werkstätten des Hohenzollern-Kunstgewerbehauses—Berlin.



PROF. R. GROSS—LEIPZIG. PFEILER, PLAFOND, BANK U. TISCH MIT ZINK-EINLAGEN.

Hohenzollern-Kunstgewerbehaus, H. Hirschwald—Berlin.



HOHENZOLLERN-KUNSTGEWERBEHAUS—BERLIN. Tee-Ecke mit Korbstühlen (Wiener Schule).

INDIVIDUUM UND GESAMTHEIT

INTIME KUNST UND DEKORATIVE KUNST.

Wir schwanken ewig zwischen Intimität und der grossen dekorativen Linie, zwischen persönlichem Innenleben und sichtbarer Anschauung. Wir werden ein gut Stück weiter gekommen sein, wenn wir uns darüber klar geworden sein werden, welche Gebiete persönlich behandelt sein wollen, bis zu welchem Grade, mit Rücksicht auf den *Zweck,* und wiederum welche Gebiete ihre Gesetze einer grösseren Allgemeinheit entnehmen, von welcher Stufe ab, mit Beziehung auf den *Sinn.* Das heisst: uns fehlt ein Sinn, der direkte Sinn für das Organische.

*

Unser Weg ist abwärts gegangen, immer kleiner wurden die Kreise. Nun leben wir in engbegrenzten Staaten. Ein Staat ist eine grosse Familie. Darum fühlen wir innerhalb dieser Grenzen intim. Dann wieder können wir uns nicht der Welt entziehen und sehen Kreise der Welt in unsere Staatenwelt übergreifen. Und wir möchten »weltlich« und nicht »staatlich« fühlen. Für die Welt bedeuten Menschenleben nichts. Sie sind ersetzbar in ihrer Einzelexistenz. So denken wir auch zuweilen.

Für den Staat — dessen Existenz den Schwachen und Mittelmäßigen zu gute kommt — ist jede Einzelexistenz kostbar, bedeutsam und an ihren Platz gestellt. Sein Ordnungssinn, seine »moralische« Bestimmung will es so. So denken wir auch zuweilen. Und dieses ewige »Zuweilen« tötet unseren Mut.

*

Wir tappen immer nach dem Licht, suchen Auswege und gehen irrend herum



HOHENZOLLERN-KUNSTGEWERBEHAUS — BERLIN. Buffet und Speisetisch (Wiener Schule).

ohne Ziel und das wechselnde Vielerlei unserer Anschauungen muss helfen, unsere Unsicherheit zu verdecken. Wir drehen uns im Kreis, möchten ins Freie. Wir scheuen uns aber, energisch einmal die ersten Schritte zu tun. Wie uns überhaupt die Scheu anhaftet, einen Anfang zu setzen. Und doch spüren wir deutlich, dass wir um diese Entscheidung nicht herumkönnen.

*

Wir wollen uns nicht entscheiden. Wir fürchten das Urteil. Ein ungeklärtes Nebeneinander aller in der Welt nur möglichen Regungen und Werte — das ist die europäische Welt.

Kaum scheint etwas erledigt, gefunden, gelöst, so erstehen ringsherum alle Dummheiten von früher, die für überwunden gelten sollten von neuem auf, zu gekräftigtem Leben. Was wir erleben, ist der Karikaturismus des individuellen Willens. Der Wagen, der schon munter eine Strecke vorwärts fuhr, saust zurück und in erneutem Gerede wird wieder verhandelt. Dann vergeht wiederum eine Zeit, bis endlich einmal wieder einer kommt, der ins Freie hinaus möchte. Er beginnt die Wege vom Gestrüpp zu säubern. Und kaum ist seine Tat in die Erscheinung getreten, so erstickt das Neue, Klare, Kluge schon unter dem Schwall der Mittelmäßigkeiten. Was uns dann anschaut ist nur ein Zerrbild des ersten Bildes, das der Sehnsucht vorschwebte.

Ein verwirrter Knäuel, dessen Fäden nicht mehr auseinanderzubringen sind — das ist unsere Kultur. Ein Hin und Her, ein Stossen, ein Drängen. Die Klugheiten sind kurzlebig. Unsterblich aber sind die Dummheiten. Schlage ein solches Untier tot — es wachsen ihm hundert Köpfe im Nu.



HOHENZOLLERN-KUNSTGEWERBEHAUS—BERLIN. Englische Möbel in Mahagoniholz mit Einlagen.

Wir scheuen uns, energisch den ersten Schritt zu tun. Es haftet uns wie eine Krankheit die Feigheit an — einen Anfang zu setzen. Wir wollen uns nicht entscheiden — das ist das Unmoralische an uns.

*

Der innerste Widerspruch unserer Kultur, die sich entwickeln muss, um lebendig zu bleiben und sich erneuern zu können, besteht darin, dass wir, wie in der Kunst, so im Leben, kein Gefühl für Rangstufen und logische und organische Notwendigkeiten haben. Wir sorgen für die kleinen Bedürfnisse des staatlichen Lebens, für Gesetze, Polizei und Religion. Aber das vergessen wir und scheuen uns, die Notwendigkeit dazu anzuerkennen: wie weit der Geltungsbereich der Einzelpersönlichkeit gehen dürfe und wo die Grenze der Vielheit, der Allgemeinpersönlichkeit, die mehr ist als nur eine Ansammlung von Köpfen, beginnt.

In Wahrheit zieht die Entwicklung nach langen, nutzlosen Kämpfen die Grenze. Jedoch müssten wir endlich einmal lernen, selbst Herren zu sein. Die antike Welt hatte es leicht: sie kannte nur den Willen der Einzelpersönlichkeit. (Doch nicht immer war es so; es gab eine Zeit, wo auch hier Urgründe lebendig waren, Untergründe.)

Erst in unserer Zeit, und immer dringlicher, tritt die Nowendigkeit einer Entscheidung auf und es wird uns nicht gelingen, uns dieser Nodwendigkeit wie bisher, kopfhängerisch zu entziehen. Es wächst ein Allgemeinwille herauf, der in seiner ehernen Macht Stil und Kultur schaffen wird. Der Einzelne variiert, schwankt. Es muss, es soll so sein. Das Ganze hat den Hang Traditionen zu schaffen. Und auf dem Grunde von Traditionen baut sich erst der geniale Einzelwille kräftig und sicher, geregelt und festgefügt, in Schranken gehalten, in Form

gebracht, in kühner Herrlichkeit stolz und schön wie ein Siegesbogen auf.

*

So erleben wir nur immer wieder seit Jahrhunderten das Schauspiel — beinahe wirkt es wie eine Harlekinade: Es ersteht ein Genie. Es hat keinen Resonanzboden. Es fühlt sich einsam. Es zieht sich zurück, um plötzlich zu erstarken, es fühlt seine Kraft. Nun breitet es sich aus. Und seine Rache für die frühere Stummheit, der es begegnete, ist: es kennt keine Grenze. Es breitet sich aus, als gäbe es ausser ihm nichts. Es ist keine Allgemeinheit da, die sich ihm entgegenstellt, die ihn zwingt, sich ein reguläres Bett zu graben, wie der Strom der Umgebung und dem Boden dankt, der ihn zwingt, sich einen Weg zu bahnen. Dann erst strömt seine Kraft verdoppelt, durch die Einschränkung um ein Vielfaches erhöht.

Wir glauben nicht mehr an die Allmacht der Einzelpersönlichkeit. Dieser Renaissanceglaube ist atavistisch. Doch immer wieder fallen wir in diesen Atavismus zurück, um dann erstaunt das Fruchtlose unseres Beginnens einzusehen. Wie wenig wir *entwickelt* sind und Neigung zu solcher »Klärung« haben, das zeigt sich an dieser Unentschiedenheit, mit der wir dieser Kardinalfrage aller Kultur gegenüberstehen. Daran scheitert die Entwicklung. Das Genie verliert seine Bahn. Es wird maßlos. Die Einzelpersönlichkeit will sich und den anderen Ziele geben. Es will alles übernehmen und übernimmt sich. Die Einzelpersönlichkeit gilt immer noch als Erzieher und aller Augen warten auf ihn, den Einzelnen. Der Einzelne kann Freude sein, nie Vorbild. Während das Geheimnis aller grossen Kulturen darin besteht, dass dem Einzelnen eine soziale Masse und Macht gegenüberstand, gross, gewaltig, ehern.

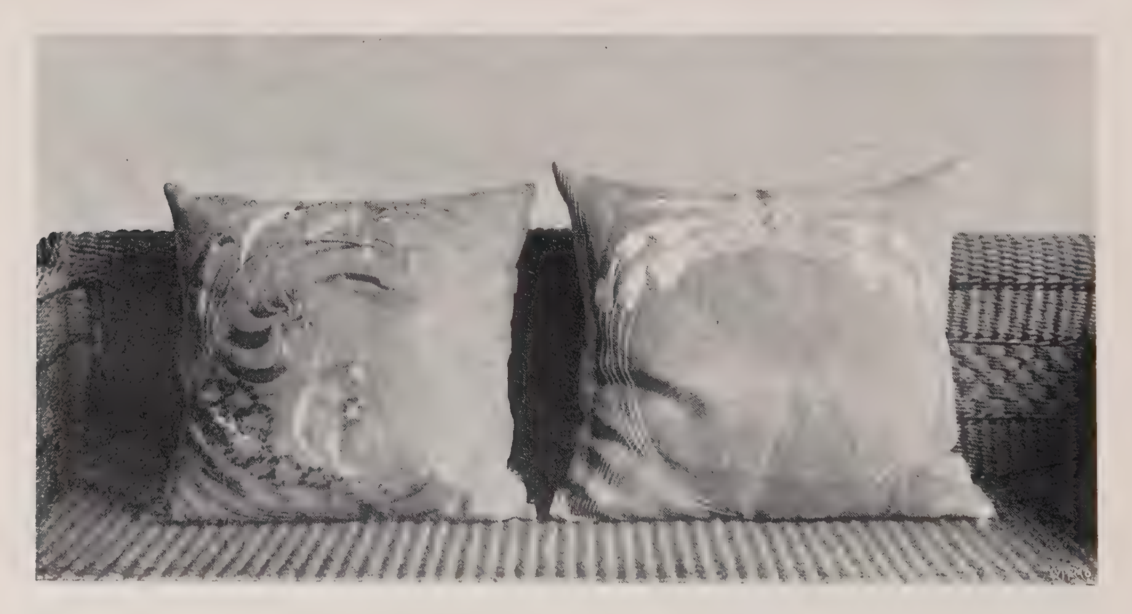
*

Aber wir — wir wollen uns nicht entscheiden. Das ist das Unmoralische an uns. Aus dieser Periode des überbildeten Indivi-



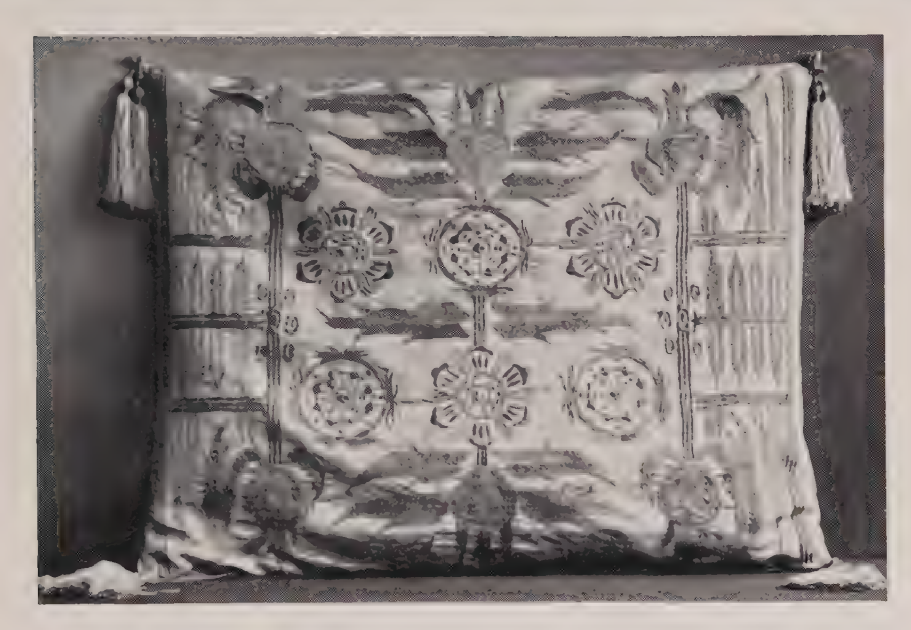
HOHENZOLLERN-KUNSTGEWERBEHAUS—BERLIN. Englische Schlafzimmer-Möbel.

HOHENZOLLERN-KUNSTGEWERBEHAUS—BERLIN. NORDISCHE ABTEILUNG.



MARGARETE VON BRAUCHITSCH—MÜNCHEN. LEINENKISSEN MIT SEIDENSTICKEREI.







HOHENZOLLERN-KUNSTGEWERBEHAUS—BERLIN. KISSEN MIT SEIDE- U. WOLLENSTICKEREI SCHWEDISCHE HAUSINDUSTRIE. * *



HOHENZOLLERN-KUNSTGEWERBEHAUS—BERLIN. Sonder-Ausstellung »Wiener Plastik« Herbst 1904.

dualismus müssen wir erst heraus. Die soziale Massenbewegung empfängt hier ihren bedeutungsvollen Kulturwert. Sie entlastet die Einzelpersönlichkeit. So oft erleben wir das traurige Beispiel: die Worte und das Wollen des Einzelnen dünken uns schön und trefflich. Aber kläglich versagen sie in der grossen Gemeinschaft und es sieht dann oft aus, als wollte ein Krüppel mit grossen Gebärden sich Geltung verschaffen. Die Worte klingen nach Stubenluft, Einzelglück. Und Einzelglück ist oft künstliche Beschränkung.

Hier gibt es eben Gesetze. Und die zu ergründen, ins Instinktive übergehen zu lassen — das ist die Aufgabe der nächsten Jahrhunderte. Ist hier die Scheidung durchgeführt, so beginnt eine neue Entwicklung. Wir können dann an einen neuen Stil, an eine ganze, umfassende Kultur, an eine Tradition denken. Wir können dann erst an »Entwicklung« denken, die sich aus den beiden Komponenten resultierend ergibt.

Freilich — Entwicklung bedeutet uns bisher meist ein Reifwerden. Und Reifwerden steht dicht bei dem Tode. Eine logische Folge einer auf die Einzel-Persönlichkeiten gestellten Kultur. Mit den Individuen stirbt die Gesamtheit. Während doch der Wechsel im Werden, der Tod im Leben, das ununterbrochene Untergehen und Geborenwerden — die Gesamtheit, die immer bleibt, uns diese Furcht nehmen sollte. Denn wir haben — als Folge des Individualismus — Furcht vor der Entwicklung. Wir lieben das Unentschiedene. Das Unentschiedene scheint uns bedeutungsvoller, scheint uns mehr Möglichkeiten zu bergen. Es gibt hier allerlei Aussichten. Vor lauter Aussichten verharren wir im Möglichen. Das heisst: wir bleiben im Anfang. Wir scheuen das Weitere. Aus Furcht vor dem Ende.

*

Das heisst: wir haben überhaupt noch keine Ewigkeitsgefühle, keine Weltgefühle,

vor denen diese kleinlichen Erwägungen in ein Nichts zusammensinken. Vielleicht ist es auch richtig, dass mit den asiatischen Kulturen die grossen Traditionen zu Grabe gingen. Und dass es unsere Mission ist, Staaten zu bilden, sie einzuzäunen und mit Kanonen und Bajonetten zu schützen. Solche Furchtgedanken sind die Gedanken des Einzelnen. Der Einzelne fürchtet den Tod. Die Masse ist ein Ewig-Lebendiges und hat als solche instinktiv Ewigkeitsgefühle, i. e. — wir kranken an Individualismus.

*

So lange der Erdball durch den Luftraum rollen wird, stirbt nie die Gesamtheit. Sie nimmt andere Formen an. Sie wandelt sich. Sie geht über in ein verwandlungsreiches Werden. Und so — im Ganzen, lebt der Einzelne erst ewig. Wenn also unser Kulturleben von der Furcht vor dem Anfang beherrscht wird, so sehen wir daran deutlich, wie die thörichte Einzel-Persönlichkeit der Allgemeinheit, die in rücksichtslosen u. freien Linien denkt, ihr Fühlen und Anschauen aufzwingt. — So ist darum, weil durch Erziehung und Wissen unsere ganze Entwicklung auf die Einzel-Persönlichkeit gestellt ist, die Zwiespältigkeit, das Zusammenhanglose, das Immer-zwecklos-sich-wiederholende unser Los. Wir reden unaufhörlich von Weltzielen und anderen Problemen; am Ende aber fehlt uns gerade der Weltblick und wir denken nur an das Nächste, an Ordnung und Staat und Polizei. Wir haben keine Weltgefühle. Die Worte dafür sind uns allerdings geläufig geworden und allerorten werden sie uns ins Gesicht geschleudert, in die Ohren gebrüllt und jeder Handlanger schwätzt leichtfertig davon.

*

Wo sind die überwältigenden Weltkreise, deren Schatten in unser kleines Dasein fallen soll, um uns die Herzen in einem höheren Ahnen schlagen zu lassen? Nur durch den Einen, den Einzelnen sehen wir in die Welt.

Wir haben Philosophen und Dichter und Priester und Künstler. Wir hören immer zu, was sie von der Welt denken. Aber wo hören wir einmal, was die grosse, stumme Welt, die in ehernen Bahnen rollt, von *ihnen* denkt? Das erfahren wir nicht. Auf, zum Kampfe, ihr schlummernden, riesenhaften Mächte! Stählt den Geist! Drängt die Einzel-Persönlichkeit zurück — auf dass auch



FERDINAND ANDRI. Sonder-Ausstellung »Wiener Plastik«.
Hohenzollern-Kunstgewerbehaus, H. Hirschwald—Berlin.

diese sich erneure und dem grossen Gegner in erneuter Kraft begegne! Ein anderes Niveau — eine höhere Einheit! Erhebt euch dann beide, vereint, zu neuem Fluge! Und so — in diesem Wechsel, in dem gegenseitigen »Erhöhen«, in diesem Nebeneinander geistigen Kampfes setzen wir den Anfang einer — *Entwicklung.*

*

Daher muss betont werden, dass in dem ewigen Schwanken zwischen intimer Persönlichkeitskunst und der grossen Linie eines dekorativen Allgemein-Empfindens ein Zeitproblem von höchster Bedeutung im Keim verborgen liegt. Ihn herausbringen, den Streit ans Licht fördern, Grenzen beider finden und sie ins Instinktive des grossen, allgemeinen Lebens hinüberführen — darin liegt zum ersten die Möglichkeit des Beginnens einer neuen Kultur.

Das geradezu überwältigend Grosse an Goethe liegt darin, dass er sowohl die Gesetze des Individuums wie der Gesamtheit ahnend in sich trug und sie untrüglich erfüllte. Seherisch wog er beide aufs feinste ab und liess sich durch nichts in seiner unfehlbaren Sicherheit beirren. Indem er die Möglichkeiten beider Welten instinktiv zur höchsten Entfaltung brachte, indem er die Grenzen beider peinlich beachtete, knüpfte er sein Ich mit sicheren Ketten an die grossen Kreise der Gesamtheit und schuf sich den Resonanzboden, den die Persönlichkeit braucht. Indem er der Gesamtheit dauernd sich unterordnete, entwickelte er sich selbst. Indem er sich ausreifen liess, gab er der Gesamtheit dankbar ihre Gaben zurück, so in Wahrheit in sich einen Mikrokosmus darstellend. Alles ist hier Entwicklung und Werden. ERNST SCHUR.

PROF. JOS. HOFFMANN. PROF. KOLOMAN MOSER.



SONDER-AUSSTELLUNG WIENER WERKSTÄTTE.

Im Hohenzollern-Kunstgewerbehaus H. Hirschwald—Berlin, Herbst 1904.



PROF. JOS. HOFFMANN UND KOLOMAN MOSER—WIEN.

EINGANG ZUR SONDER-AUSSTELLUNG. »WIENER WERKSTÄTTE«.

Im Hohenzollern-Kunstgewerbehaus, H. Hirschwald—Berlin, Herbst 1904.



PROF. JOS. HOFFMANN UND KOLOMAN MOSER—WIEN.



HALLE DER SONDER-AUSSTELLUNG »WIENER WERKSTATTE«

Hohenzollern-Kunstgewerbehaus H. Hirschwald—Berlin.



PROF. JOS. HOFFMANN U. KOLOMAN MOSER—WIEN.

NISCHE U. WANDSCHRANK IN DER SONDER-AUSSTELLUNG »WIENER WERKSTÄTTE«. *

Hohenzollern-Kunstgewerbehaus, H. Hirschwald—Berlin.



PROF. JOS. HOFFMANN U. KOLOMAN MOSER—WIEN.

NISCHE IN DER SONDER-AUSSTELLUNG DER »WIENER WERKSTÄTTE«.



SCHACHTISCH MIT GLASIERTEN TON-FIGUREN.

SONDER-AUSSTELLUNG »WIENER PLASTIK«.

Hohenzollern-Kunstgewerbehaus, H. Hirschwald—Berlin.

Zu unseren redaktionellen Preis-Ausschreiben.

Das am 10. September 1904 fällig gewesene II. redaktionelle Preis-Ausschreiben zur Erlangung künstlerischer Amateur-Photographien wurde auf Beschluss der Preisrichter-Sitzung nochmals ausgeschrieben und ist als letzter Termin für die Einlieferung der Arbeiten der *10. Februar 1905* festgesetzt worden. Es waren zu diesem Preis-Ausschreiben nur eine sehr beschränkte Anzahl Arbeiten eingegangen und befanden sich darunter nur wenige die berechtigten Ansprüchen genügen konnten. Eine Verteilung der Preise, die doch in erster Linie eine ehrenvolle Auszeichnung sein sollen, war mit Rücksicht auf die unbefriedigende Qualität selbst der besten Arbeiten nicht möglich. Als Preisrichter waren Herr Photograph W. Weimer—Darmstadt und die Mitglieder der Redaktions-Kommission tätig. Wir verweisen auf die weiteren Bestimmungen im Inseratenteil und hoffen, dass zu dem neuen Termin eine grössere Anzahl wirklich künstlerischer Aufnahmen einlaufen wird. —

Die Beteiligung am III. redaktionellen Preis-Ausschreiben zur Erlangung eines Entwurfs zu einem Reklame-Inserat für unsere »Deutsche Kunst und Dekoration« war ziemlich stark. Die Preise wurden wie folgt verteilt: I. Preis Mk. 80 *E. Lettré*—München, II. Preis Mk. 60 und III. Preis Mk. 50 *Herrmann Maier*—Stuttgart. Die Entwürfen der Herren *Gustav Hense*—Magdeburg, *Fritz P. Hasemann*—Magdeburg und Fräul. *Hanna Hesse*—Königsberg wurden mit einem Lob ausgezeichnet. Die Veröffentlichung erfolgt im nächsten Hefte. —

Die für dieses Heft angekündigte Veröffentlichung der preisgekrönten und angekauften Entwürfe für Grabmäler und Grabreliefs (das Ergebnis der Preis-Ausschreiben der Permanenten Ausstellung moderner Grabmäler erster Künstler in München) mussten wir auf das nächste Heft zurückstellen, weil der Umfang des vorliegenden Heftes bereits weit über das durchschnittliche Maß hinausgewachsen. —

KERAMISCHE KLEINPLASTIK.



HOHENZOLLERN-KUNSTGEWERBEHAUS.



DIE WOHNUNGSKUNST
AUF DER WELT-AUSSTELLUNG IN ST. LOUIS

Von Regierungsrat Dr. Hermann Muthesius.

EIN DOKUMENT DEUTSCHER KUNST, mit diesen Worten wurde vor einigen Jahren der Welt die erste Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt angekündigt. Und diese Ausstellung war in gewissem Sinne wirklich ein Dokument deutſcher Kunst, zum mindesten war sie ein Markstein in der Geſchichte der Entwicklung der modernen deutſchen Wohnungskunst, indem sie das breitere deutſche Publikum für die neuen Gedanken gewann. In viel weiterem und viel gewichtigerem Sinne ist aber die Welt-Ausstellung in St. Louis ein Dokument deutſcher Kunst. Jedem Welt-Ausstellungsbesucher, auch dem an Kunst uninteressiertesten, wird sich die deutſche kunstgewerbliche Ausstellung als einer der ſchönsten und eindrucksvollsten Teile der Ausstellung ins Gedächtnis einprägen. Es ist nicht zu viel behauptet, wenn man sagt, daß sie einer der hauptsächlichsten Anziehungspunkte der Ausstellung überhaupt ist. Sie tritt mit einer Wucht, Größe und Überzeugungsfähigkeit auf, daß sie die kunstgewerblichen Vorführungen aller andern Länder in den Schatten stellt. Sie tritt im vornehmsten, edelsten Gewande auf. Viele ihrer Leistungen sind so rein und stehen auf einer solchen unantastbaren künstleriſchen Höhe, daß auch die Feinde alles Modernen die Segel streichen müssen. Hier läßt sich nicht mehr darüber diskutieren, ob die moderne Bewegung berechtigt sei, ob sie den zu stellenden Anforderungen gerecht werde, ob sie Lebensdauer in sich trage. Hier haben wir eine Reihe von Leistungen, die an sich völlig überzeugen und vor denen alle Welt, Amerikaner, Europäer und Asiaten mit Entzücken dastehen. Deutſchland hat einen völligen, unbestrittenen kunstgewerblichen Sieg errungen. Ja die deutſche kunstgewerbliche Vorführung muß notwendigerweise jedem Besucher die Vorstellung wachrufen, daß das Zentrum der kunstgewerblichen Entwicklung heute in Deutſchland liegt, vielleicht im selben Maße, wie es vom Zeitalter Ludwig XIV. an in Frankreich lag.

Das kommt zum Teil freilich daher, daß Deutſchland wirklich seine besten Kräfte ins Vordertreffen geſchickt hat, was in ähnlicher Weise von keinem anderen Lande geſchehen ist, zum mindesten nicht von den Ländern, die allein mit uns in Wettbewerb treten könnten: Österreich und England. Hierin liegt ein nicht hoch genug anzuſchlagendes Verdienst des deutſchen Reichskommissariats, dessen Vertreter mit äußerster Mühe die maßgebenden Kräfte herangeholt hat. Fast keiner unserer kunstgewerblichen Vorkämpfer fehlt und jeder von ihnen hat sich bemüht, sein bestes zu geben. Und nicht nur künstleriſch ist das beste erstrebt, auch

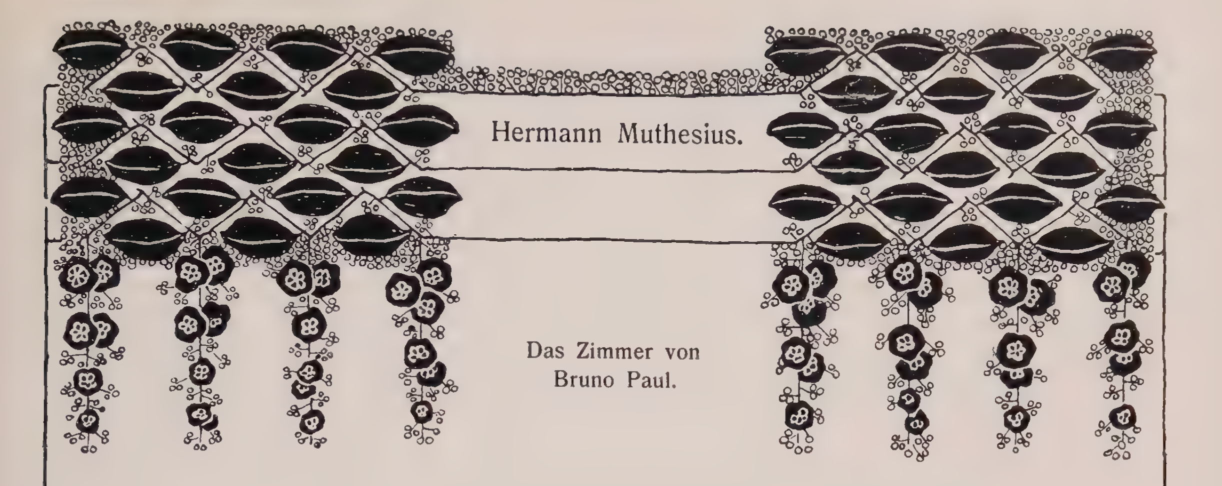
Kopfleiste von F. Herz-Dresden.



Olbrichs „Sommersitz eines Kunſtfreundes“.

techniſch stehen heute die deutſchen Arbeiten auf voller Höhe, ja fordern die allgemeine Bewunderung heraus. Und das iſt ſehr wichtig. Über Kunſt wechſeln die Anſichten und man kann draußen auf dem Tummelplatz der Völker mit dem beſten Willen nicht erwarten, daß man jeden einzelnen unſerer deutſchen Empfindungswerte verſteht, geſchweige denn unſeren Geſchmack in jeder Hinſicht teilt. Ob aber eine Schublade gut gemacht iſt, verſteht zum mindeſten jeder Fachmann der Welt. Und daher iſt es zu begrüßen, daß faſt im geſamten deutſchen Mobiliar die äußerſte Gediegenheit der Ausführung herrſcht. Hier iſt ein deutſcher Triumph zu verzeichnen, der in unſerem Verhältnis nach außen mindeſtens ſo ſchwer, wenn nicht noch ſchwerer wiegt, als unſer künſtleriſcher.

Unter den deutſchen Innenkünſtlern ſteht Olbrich in den St. Louiſer Vorführungen an erſter Stelle. Er hat ſechs Zimmer ausgeſtellt, die ſich in einer als „Sommerſitz eines Kunſtfreundes“ bezeichneten Gebäudegruppe organiſch aneinanderreihen und einen reizenden, mit Waſſerbecken und gärtneriſchen Anlagen verzierten Hof umſchließen. Daß Olbrich ein genialer Dekorateur ſei, war von Anfang an klar. Hier zeigt er, daß er ein genialer Innenarchitekt im beſten Sinne des Wortes iſt. Die Leiſtung ſcheint ſpielend hingeworfen zu ſein. Jedes der Zimmer hat ſeinen beſonderen Charakter und jedes iſt voll von originellen Ideen. Ein „graues Zimmer“ hat als Wandverkleidung in grauem Rahmenwerk ſitzende Füllungen aus zuſammengenähten kleinen Seidenquadraten, die in der Farbe ein wenig unter ſich verſchieden ſind und dadurch einen ſchillernden Effekt erzeugen. Mobiliar, Wand und Decke ſtimmen in den grauen Akkord ein. Der nächſte Raum iſt ein „grünes Teezimmer“, das ſich freilich in ſeiner giftigen Seidenmoirée-Wandverkleidung und ſeinen bizarren Sitzmöbelformen wenig Freunde erwirbt. Um ſo ſchöner wirkt der Hauptraum des Hauſes, die „Empfangshalle“: ein großer, würdiger Raum mit geſchwungener Decke, deſſen eigenartiger Reiz kaum zu beſchreiben iſt. Die Wand iſt in ziemlich großen Abſtänden durch herausragende hölzerne Pilonen geteilt, die ein reich wirkendes Holzmuſter in eingelegter Arbeit zeigen. Die Füllungen haben Einlagen von trefflichen Gemälden einer Karlsruher Künſtlergruppe (Schönleber, Fehr, Kampmann, v. Volkmann u. a.). Um einen mächtigen Tiſch ſtehen Rieſen-Lederſeſſel mit geraden Lehnen. Die doppelt geſchwungene Decke zeigt ein leichtes, höchſt gefälliges Muſter in Goldmalerei. Die Perle der Olbrichſchen Räume iſt aber das anſtoßende Eßzimmer, das ganz in hellem Ahornholz gehalten iſt. Die aus aneinandergeſetzten Brettern beſtehende Wandverkleidung



Das Zimmer von
Bruno Paul.

trägt hier ein Muster in Flachſchnitzerei, das die ganze Fläche gleichmäßig überspinnt und höchst ansprechend wirkt. Ein sich im Segmentbogen herausstreckender breiter Erker hat braune Vorhänge mit aufgenähtem roten Stoffmuster, die ein warmes Licht über das gelbe Zimmer werfen und die entzückende, freudige Stimmung, die der Raum hat, noch wesentlich steigern. Über dem Büffet ist eine prächtige Stickerei, ein von fünf Darmstädter Damen gestickter Staatsteppich für den Großherzog von Hessen, aufgehängt, die wieder Olbrichs ganze Meisterschaft im Flachmuster sowohl wie in der Zusammenstimmung gesättigter neutraler Farben zeigt. An die genannten Räume ſchließt sich ein sehr anziehend gestaltetes Musikzimmer und ein kleineres Herrenzimmer an. Das Ganze ist eine Meisterleistung. Sie spricht in ihrer gefälligen, leichten und flotten Art nicht nur den Kenner, sondern auch das große Publikum an, und das ist für eine Ausstellung ein großer Vorteil. Diese ganze Olbrichſche Kunst hat etwas einſchmeichelndes, weiches, weibliches. Sie ist spezifiſch wieneriſch. Sie sieht aus wie ein ſchönes Mädchen, das durch seinen Liebreiz alle Herzen gewinnt, ohne daß es gerade tiefsinnige Gedanken zu äußern brauchte. Sie steht damit in großem Abstand von den ſchwereren, dickblütigeren deutſchen Arbeiten, die fast alle etwas Philosophiſches an sich haben, das man mehr oder weniger zu enträtseln gezwungen ist, um sie ganz zu verstehen.

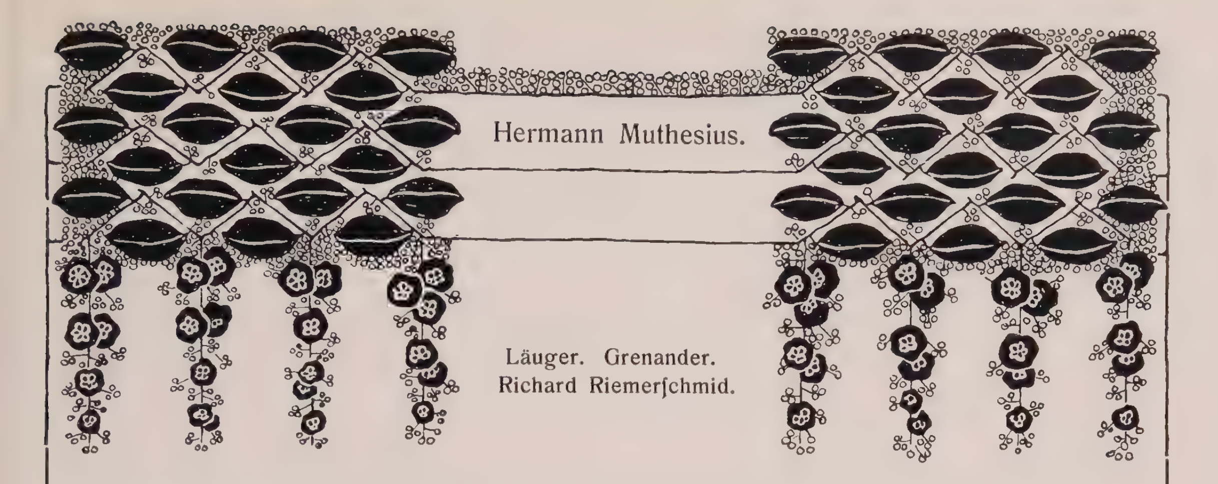
Von diesen deutſchen Zimmern erhebt sich, was Vollendetheit des künstleriſchen Eindrucks anbelangt, ein kleines Zimmer von Bruno Paul zu erster Höhe. Hier ist eine geſchlossene, behäbige Raumstimmung eingeſchlagen, die ein äußerst wohliges Gefühl erzeugt, zum Verweilen, zur stillen Existenz einladet, nichts Aufdringliches, nichts Parfümiertes, nichts Barockes hat, eine vollendete, abgeklärte Schöpfung. Das Zimmer hat in den unteren zwei Dritteln seiner Wand eine glatte, großtafelige dunkle Wandverkleidung, auf die sich ein getäfelter Fries von Ahornholz aufsetzt. Die Decke hat dieselben quadratiſchen Holzfelder wie der Fries, nur daß sie abwechselnd ein Muster in Einlegearbeit zeigen. Die eine Zimmerwand ist ganz mit einem festen Bücherſchrank besetzt. In der gegenüberliegenden Ecke befindet sich eine kachelverkleidete Niſche mit einer messingenen Heizkörper-Verkleidung. Die herrlichen grauen Kacheln von Scharvogel fügen sich dem Raum trefflich ein und steigern dessen Wirkung. Eine lebhafte Färbung (grün und blau) zeigen in dem Raume nur der Teppich und das emaillierte Zifferblatt der in den Schrank eingebauten Uhr. Das Bruno Paulſche Zimmer ist ein Museumsstück; es zeigt das, was wir wollen und erstreben, in der Vollendung.



Magdeburger Gruppe.
Peter Behrens.

Ein Zimmer, das voll von prächtigen Einzelheiten ist und auf der Ausstellung alle Besucher in gleicher Weise entzückt, ist ein kleiner Raum, der von Magdeburger Künstlern und Werkleuten zusammengestellt ist. In erster Linie sind daran beteiligt Albin Müller, Paul Bürck, Paul Lang und Hans und Fritz von Heider, seinerzeit und zum Teil jetzt noch alle Lehrer an der Magdeburger Kunstgewerbeschule. Das Zimmer ist ein schönes Zeugnis dafür, welchen künstlerischen Einfluß eine gut geleitete Schule in kürzester Zeit auf einen Ort ausüben kann, wie es nur der anregenden künstlerischen Beeinflussung bedarf, um unseren deutschen, Gott sei Dank noch guten Bestand an tüchtigen Handwerkern zu Arbeiten allerersten Ranges zu befähigen. Freilich muß das zunächst noch auf dem Wege der Doppelarbeit, der künstlerischen und der werklichen, geschehen, aber dieser Weg ist vorläufig der einzig mögliche. In der nächsten Generation wird der Handwerker vielleicht sein eigner Künstler sein, wenn das rührige Leben, das wir jetzt in Deutschland im Kunstgewerbe haben, nicht erschlafft. In diesem Zusammenhange sei auch eines prächtigen schmiedeeisernen Kirchen-Kronleuchters gedacht, den der ebenfalls an der Magdeburger Schule tätige Lehrer Bernadelli entworfen hat und der von dem ausführenden Kunstschmied August Laubisch ausgestellt worden ist. Das Werk ist schon in den äußeren Dimensionen außerordentlich, und eine schmiede-technische Leistung ersten Ranges, muß aber ebensosehr in dem entwurflichen Gedanken wie in der ausgezeichneten Durchführung unsere Bewunderung erregen. Leider konnte der Leuchter nicht aufgehängt, sondern mußte von unten gestützt werden, wodurch viel von seiner Wirkung verloren geht.

Einer der imposantesten deutschen Räume ist Peter Behrens Lesezimmer der Stadtbibliothek in Düsseldorf: ein durchweg in Zedernholz gehaltener großer Saal mit quergestellten Lesepulten, dessen eine, der Fensterfront gegenüberliegende Längswand eine prächtig dekorierte Nische mit einem riesigen, die Uhr tragenden Marmoraufbau zeigt. Seitlich der Uhr, deren mit Email geschmücktes Zifferblatt und Pendel eine treffliche Arbeit von Beumers in Düsseldorf ist, sind als Wandfüllungen prächtige Teppiche in aufgenähter Arbeit aufgehängt. Leider ist der Raum so schlecht erleuchtet, daß man seine Schönheit nur mehr ahnen als empfinden kann. Die herbe Strenge der Komposition, die in dem düstern Zwielicht bis zur freudlosen Abstraktion zu gehen scheint, fällt dadurch doppelt auf. Jede Rundung ist vermieden, alles ist eckig und vollkantig, selbst die Beleuchtungskörper sitzen in weißen Milchglaskästen von würfelförmiger Gestalt.



Alles ſcheint auf ernste wissenſchaftliche, ſchwerphilosophiſche Arbeit hinzuweisen, die in diesem Raume vor sich gehen soll. Aber Niemand kann sich der Größe entziehen, die alles in ihm atmet. Von besonderer Schönheit sind die von Rudolf Bosselt gefertigte Bildhauerarbeiten, stilisierte Tiere an den Pfosten der Lesepulte und stilisierte Figuren in rotem Marmor in der Niſche.

In eine ganz andere Stimmung werden wir übergeführt, wenn wir aus dem Behrensſchen Raum in die Zimmer von Alfred Grenander eintreten. Hier waltet liebenswürdige Grazie, ähnlich wie in den Olbrichſchen Räumen. Das Mobiliar ist zierlich, weich, verfeinert, elegant, ins Damenhafte übergehend. Leider sind auch diese Zimmer höchst ungünstig gelegen und beleuchtet, ſodaß ihre künstleriſche Durchbildung, was Wand und Decke anbetrifft, unkontrollierbar ist. Man muss sich daher mehr an den Möbeln als an der Zimmerausstattung erfreuen. Höchste Meisterſchaft hat Grenander auch in einem kleinen Pavillon für die vereinigten Parfümerie-Firmen gezeigt, der ein Muster an feiner Grazie, Vornehmheit und vollendeter künstleriſcher Erſcheinung ist. Ebenso ragt sein Aufstellungsſchrank der an die Harvard-Universität geſchenkten deutſchen Silbergeräte durch vollendeten Geſchmack und Grazie hervor.

Als ein Liebling des ausstellungsbesuchenden kunstsinnigen Publikums hat sich das Zimmer erwiesen, das Max Läuger in Karlsruhe ausstellt. Es ist ziemlich engliſch in der Empfindung und berührt vielleicht bei angelsächsiſchen Betrachtern verwandte Empfindungswellen. Aber auch davon abgesehen, gibt sich in der außerordentlichen, ruhigen Behäbigkeit des Raumes eine große künstleriſche Abgeklärtheit zu erkennen, die zu bewundern ist. Der Raum ist ganz in ungebeizter Eiche gehalten. Einen hervorragenden Schmuck machen Wandbilder von Ludwig Dill aus, die sich in der Farbe und Stimmung dem Raume trefflich einfügen. Hier ist Malerei, die ihren Zweck in idealster Weise erfüllt: den Zweck, unsere Umgebung zu veredeln. Sie wirkt durch den Raum und der Raum durch sie. Wenn wir erst wieder soweit wären, daß die Malerei ein Teil der Raumkunst würde, welch glückliches Zeitalter! – Selbstverständlich gibt Läuger in diesem Raume auch Proben seiner vorzüglichen keramiſchen Arbeiten: so ſchmückt ein herrlicher Wandbrunnen die eine Schmalseite des Raumes. Andere keramiſche Werke von ihm sind in verſchiedenen Teilen der Ausstellung zerstreut.

Richard Riemerſchmid stellt einen ſchlicht bürgerlich gehaltenen Raum aus, der als Direktorialzimmer für die Kunstgewerbeſchule in Nürnberg bestimmt ist. Hier tritt zwar dem deutſchen Betrachter Riemerſchmids große Bedeutung



und Begabung klar entgegen, allein der ausländische Besucher wird sicherlich von manchem andern Zimmer, das ihm edle Materialien und feine Oberflächenbehandlung zeigt, vielleicht auch in feierlicheren Tönen ihn anredet, mehr bestochen. Riemerschmids Raum ist aus weichem Pappelholz gebildet, Wand- und Deckenholz-Verkleidung sind bläulich gestrichen. Die Holzdecke zeigt in leichter Wölbung die simple Bretter-Verkleidung mit Deckleisten, ohne, wie das sonst häufig zu sehen ist, eine Balkendecke nachzuahmen.

Einen ungemein interessanten Raum hat Pankok für die Württembergische Zentralstelle für Industrie und Handel als Ausstellungsraum entworfen. Pankok ist sicherlich einer der originellsten und künstlerisch stärksten Köpfe, die heute im Kunstgewerbe tätig sind. Er schafft peinlichst durchgearbeitete Einzelkunstwerke, die eigentlich alle in Museen wandern müßten. Der Flügel in diesem Raume ist ein entzückendes Werk, auf das ganze Monate künstlerisch ernster Arbeit verwendet worden sind. Die Wandverkleidung, die einen eigenartigen, entfernt an den Zinnenkranz erinnernden Fries mit freien Endigungen zeigt, hat in breiten, senkrechten, durch Riegel geteilten Rahmen wundervolle Füllungen in eingelegter Arbeit. Die Feinheit der Empfindung, mit der diese eigentümliche Ornamentik erdacht ist, wird unterstützt durch die außerordentlich sorgfältige Art, in der die aus den verschiedensten Materialien zusammengesetzten Einlagen, sowie alles Holzwerk ausgeführt sind. Der Raum ist ein wahres Kabinetsstückchen einer bestimmten Art von Raumausstattung, die aus dem Gebiet der Nutzkunst schon in das Gebiet der reinen Kunst erhoben zu sein scheint.

Waren die bisher betrachteten Räume fast durchweg Wohnräume, so führt uns Martin Dülfer in seiner Eintrittshalle des Landratsamtes in Bayreuth einen Raum monumentalen Charakters vor. Das Eigentümliche des Raumes beruht in der ganz selbständigen Behandlung einer Säulenarchitektur, die an kein geschichtliches Vorbild erinnert: bronze-montierte runde Marmorsäulen mit bronzenen Kränzen und weißen Rosetten, auf gelbem Mauergrunde, das alles gibt dem Raum einen seltsamen, etwas exotischen Anstrich, ohne jedoch seine vornehme Monumentalität zu beeinträchtigen. Die untere Hälfte der Wand hat Holzverkleidung, die den Raum durch ihren warmen gelbbraunen Ton wohnlich stimmt. In feiner Einlegearbeit sind in den einzelnen Feldern die Wappen der Orte des Landkreises angebracht. Der ziemlich große Raum nimmt die Ausstellung von Schmucksachen und Kleinplastik der Münchener Künstler auf. Die ihn füllenden Vitrinen tun dabei freilich seiner architektonischen Wirkung einigen Eintrag.



Billings Musikzimmer.
Leipziger Musiksaal.

Besser ist die Ausstellungsfrage von Kleinkunstwerken in den von Hoffacker entworfenen beiden Zimmern gelöst, die der badiſchen Kunstindustrie als Ausstellungsräume dienen. Die Zimmer, als Sammlungsräume eines Kunstliebhabers gedacht, bergen Schmucksachen, Kleinplastik, Plaketten, Möbel, Mosaiken, keramiſche Erzeugnisse und alle möglichen andere kunstgewerblichen Gegenstände, und bekunden den hohen Stand des Gewerbes in Karlsruhe. Die innere Ausstattung der Zimmer paßt sich in enger Weise dem Zweck an, dem sie dienen, wobei vom gestaltenden Architekten eine lobenswerte Zurückhaltung geübt worden ist.

Aus Dresden ist ein von Kreis entworfener Raum für das sächsiſche Ständehaus ausgestellt. In sehr ſchweren, an Stein erinnernde Holzformen wird hier eine monumentale Architektur angeſchlagen, die vielleicht im Hinblick auf die monumentale Außenarchitektur am Platze erſcheint, aber dem Raum viel von seiner intimeren Wirkung nimmt. Es sind zwei Holztöne gewählt, ein grauer für die Wandverkleidung als Hintergrund und ein gelber für die Möbel, Portale usw., der etwas hart auf diesem steht. Die Beleuchtungskörper sind aus Majolika gebildet und passen sich in der etwas ſchweren Form und der lebhaften Farbe dem übrigen Zimmerinhalt an. – Im ganzen hat man den Eindruck, daß das Holz der sonst so starken Individualität des Künstlers weniger liegt, als der Stein.

In etwas ſchweren Verhältnissen bewegt sich auch ein großes und imposantes Musikzimmer von Billing. Der Raum ist basilikaartig gebildet; die Seitenflügel werden abgetrennt durch eine Stützenstellung von starken, vierkantigen, eichenen Pfosten, auf deren Vorderseite je ein großes ovales Holzschild aufgesetzt ist. Zwiſchen den Pfosten sind Reihen von ſchmiedeeisernen Beleuchtungskörpern eingefügt. Die eine Schmalseite des Raumes ist mit einer Orgel besetzt, auf der anderen befindet sich ein Podium für den Flügel. Der Raum ermangelt in seiner formalen Strenge und seiner einheitlichen grauen Farbe keineswegs einer gewissen, fast als mystiſch zu bezeichnenden Stimmung, die zu feierlichen Orgeltönen paßt.

Einen anderen, ebenfalls ziemlich großen Musiksaal (die musikaliſche Stärke Deutſchlands wird durch das Vorhandensein von nicht weniger als vier Musikzimmern glänzend bestätigt) stellt ein Leipziger Ausstellungskomitee aus. Die Architektur rührt von Fritz Drechsler her. Der Hauptſchmuck des Raumes beſteht in vier prächtigen, auf hohen Marmorpostamenten stehenden Musikerbüsten und zwar aus Klingers bekannten Büsten Liszts und Wagners, denen sich auf der anderen Seite Georg Kolbes Büste Bachs und Johannes

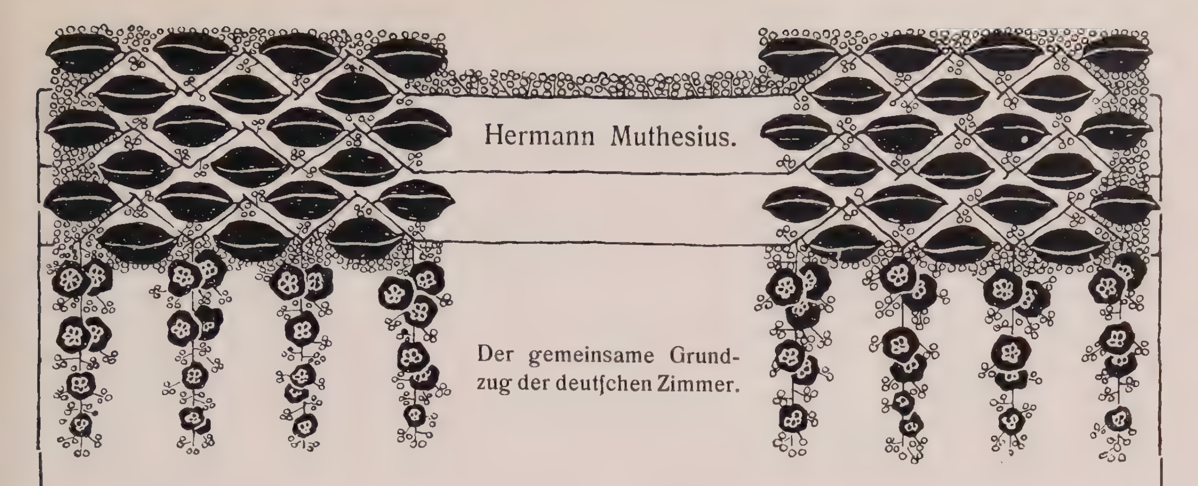


Hartmanns Büste Schumanns zugesellen. Der Raum enthält auf einer ſchönen, von kräftiger Holzarchitektur geſtützten Empore eine organiſch in die Architektur eingefügte Orgel. Die ihr gegenüberliegende Hälfte des Zimmers ist um mehrere Stufen erhöht. Die geſchlossene Raumwirkung wird ziemlich beeinträchtigt durch zwei in den Hauptachsen angebrachte Durchgänge. Im übrigen erfreut sich aber gerade dieser Musiksaal beim ausstellungbesuchenden Publikum ganz besonderer Gunst und ist, wenn von der Empore herab die Orgeltöne klingen, fast stets dicht mit Menſchen beſetzt.

Die ungemein reichhaltige Ausstellung deutſcher Zimmer ist mit dem bisher Betrachteten noch keineswegs erſchöpft. Zunächst sind noch eine Reihe von Zimmern aus Süddeutſchland geſchickt. So ist, wie es auch auf der letzten Pariser Ausstellung der Fall war, Carl Spindler aus St. Leonhardt bei Börſch wieder mit einem Zimmer vertreten, das seine wundervollen eingelegten Holzgemälde zeigt. An den Wänden läuft ein Fries mit herrlichen eingelegten Landſchaften entlang, auch Mobiliar und Kleingerät zeigt reiche Einlegearbeit.

Von Münchner Künstlern stellen noch die Gebrüder Rank einen eigenartigen, für das Regierungsgebäude in Bayreuth bestimmten Empfangssaal aus, der völlig in hellgrau gefärbtem Ahornholz gehalten ist. Rahmen und Füllungen enthalten kleine, fast als Punkte wirkende, eingelegte Ornamente aus verſchiedenartig gefärbtem Holz. Das Zimmer erhält dadurch etwas flimmerndes, fast unruhiges. Volles Lob verdienen die Beleuchtungskörper aus Eisen und Messing. – Niemeyer & Bertſch stellen ein kleines Wohnzimmer mit gemütlichem Erker aus, das ganz ansprechend wirkt. – Als einen Irrtum muß man dagegen die Vorführung eines „Zimmers aus der Biedermeierzeit“ von P. Ecke, Schmidt & Co. auffassen, das mit seinen bunt bemalten Möbeln in Deutſchland zwar Assoziationen hervorruft, die einer Schätzung gleichkommen, im Auslande, und besonders aber in Amerika, das Schickſal haben muß, gänzlich unverstanden zu bleiben.

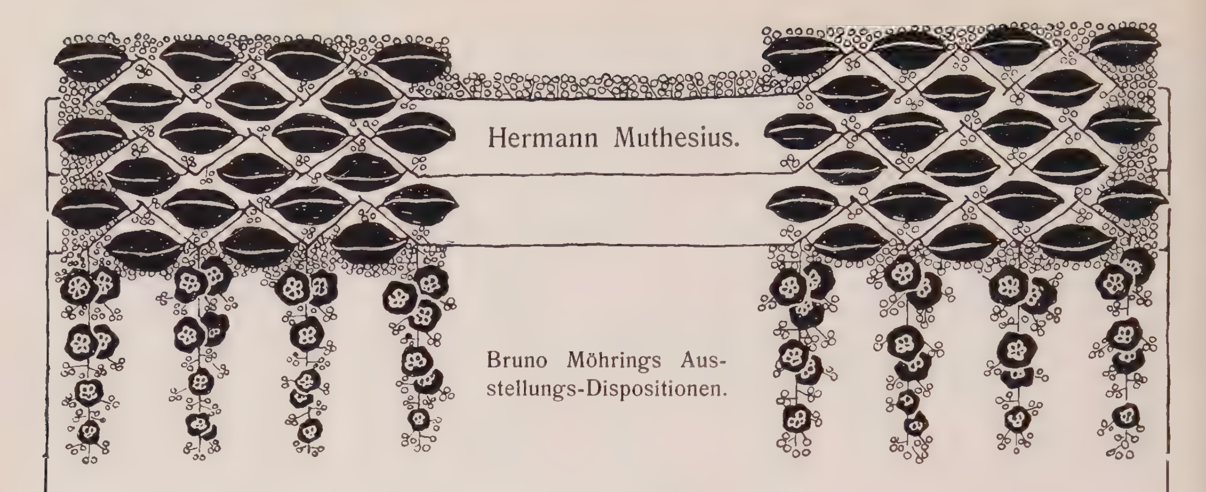
Von Berliner Künstlern liefert noch ansehnliche Beiträge die Künstler-Vereinigung „Werkring“, denen auch die bereits erwähnten Zimmer von Grenander angehörten. Recht gut macht sich davon ein Zimmer Curt Stövings, an dem die ſchöne Kamingestaltung und die graziöse Anbringung der Beleuchtungskörper über dem Kamin sehr vorteilhaft auffällt. Auch die in dem Zimmer ausgestellten Gemälde und Plastiken rühren von dem vielseitigen Künstler her. Anton Huber stellt ein Speisezimmer von gediegener und ansprechender Bürger-



lichkeit aus, Arno Kösnig eine recht gelungene und durch Erfindungsgabe überraſchende Kinderstube und Rudolf und Fia Wille ein gemütliches Boudoir. Als vier weitere, aus Berlin kommende Zimmer sind ein Speisezimmer von Alfred Altherr und W. Ortlieb, ein Empfangszimmer von Leo Nachtlicht, ein Zimmer eines jungen Mädchens von Arthur Bieberfeld und ein Damenzimmer von Marie Kirſchner zu erwähnen. Das Speisezimmer von Altherr & Ortlieb macht einen guten, geſchlossenen, farbig und formal sehr einheitlichen Eindruck und erfreut sich allgemeiner Beliebtheit. Auch Nachtlichts Zimmer enthält viele gute Gedanken, wenn es auch in der Wirkung etwas auseinanderfällt.

Das von C. Prächtel in Berlin ausgestellte Zimmer im Geſchmack der Königin Louise interessiert mehr durch die Vorzüglichkeit seiner Ausführung, als etwa durch die künstleriſche Erfindung. Aber Prächtel gehört zu denjenigen, die durch ihre vorzügliche Tiſchlerarbeit in St. Louis Triumphe feiern. Von anderen in dieser Beziehung hervorragend vertretenen Tiſchlern müssen W. Kümmel in Berlin, der einen der Grenanderſchen Räume, eine Schiffskabine und anderes ausgeführt hat, A. S. Ball daselbst, von dem das andere der Grenanderſchen Zimmer herrührt, J. Glückert in Darmstadt, L. Schäfer in Mainz, Ludw. Alter in Darmstadt, A. Bembé in Mainz und Eduard Frei in Darmstadt, die alle an der Ausführung der Olbrichſchen Räume beteiligt sind, erwähnt werden, auch verdienen J. A. Eysser in Bayreuth, Ballin in München, Adolf Dietler in Freiburg i. B., F. A. Schütz in Leipzig, Georg Schöttle in Stuttgart alles Lob wegen der vorgeführten vorzüglichen Arbeiten. In dem Behrensſchen Raume haben J. Buyten & Söhne in Düsseldorf hervorragende Arbeiten geliefert, und ebenso sind die Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst und die Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk in München an allererster Stelle zu nennen, wenn von der Güte der in St. Louis vorgeführten Tiſchlerarbeiten die Rede ist.

So verſchiedenartig die deutſchen Zimmer sind, so läßt sich doch an ihnen, gerade in ihrer kosmopolitiſchen Umgebung, ein durchgehender gemeinsamer Grundzug erkennen, den man als den Stand der heutigen deutſchen Entwicklung und Auffassung ansehen kann. Gegenüber früheren Ausstellungen hat eine merkwürdige Klärung zum Einfachen, Edlen und Würdigen stattgefunden. Die wilden Linien von früher fehlen, statt der ornamentalen und rein linearen Entfaltung ist eine ſchlichte Zweckmäßigkeit eingetreten. Dabei hat man sich durchaus zur Höhe der weitgehendsten Lebensansprüche an Eleganz und Verfeinerung erhoben. Der Einwand, daß die moderne Kunst nur eine Kunst für



Bruno Möhrings Ausstellungs-Dispositionen.

die mittleren bürgerlichen Schichten sei, ist heute hinfällig. Freilich bleibt der Grundzug dieser modernen Kunst stets bürgerlich. Aber in der raffinierten Materialbehandlung, in der feinsten künsleriſchen Abstimmung der Farben, in dem edlen, weihevollen künstleriſchen Eindruck, der dadurch erzeugt wird, erheben sie sich auf eine Höhe, daß auch Könige darin wohnen können. Auf dem Punkt einer geſchlossenen künstleriſchen Einheit sind jetzt die Mehrzahl der deutſchen Innenkünstler angelangt, man kann sagen, das Problem des modernen Innenraumes ist gelöst. So sehr ist diese Innenkunst Gemeingut geworden, daß man auch an Stellen solche einheitlichen, entzückend gefälligen Zimmer findet, wo man sie nicht vermutet. So ist im Kunstausstellungs-Gebäude das Bureau der deutſchen Kunstausstellung von G. H. von Mayenburg in Dresden in sehr reizvoller Weise eingerichtet worden. Im deutſchen Restaurant finden sich niedliche Weinzimmer von Ballin in München und selbst im deutſchen Hause, in welchem die moderne Kunst sonst grundsätzlich ausgeſchlossen war, ist ein sehr ansprechendes, modernes, von Kimbel & Friedrichsen in Berlin gestaltetes Sitzungszimmer zu finden.

Zu dem großen und allgemeinen Erfolge der deutſchen Kunstgewerbe-Ausstellung trägt aber nicht allein die große Reihe guter Zimmer bei (obwohl sie den Hauptanteil ausmacht), sondern vor allem auch die ganz vorzügliche künstlerisch disponierte Vorführung der ganzen Ausstellung, die das Verdienst Bruno Möhrings ist. Kein andres Volk hat an etwas ähnliches gedacht. Überall sieht man die ausgestellten Gegenstände in jenen kläglichen Kojen untergebracht, deren endlose Wiederholung den ermüdenden, tötenden Eindruck einer mehrstündigen Besichtigung der Ausstellung mit sich bringt. Nur hier und da ist einmal ein Anlauf zu einer besseren Aufstellung genommen, der aber sehr selten über den Gebrauch des üblichen Säulenapparats hinauskommt. Man muß dann noch froh sein, wenn Säulen und Gebälke richtig gezeichnet sind. – Nur die deutſche Ausstellung ist einheitlich, planmäßig und künstleriſch geſchmackvoll aufgestellt, und zwar gilt das von allen ihren Teilen, von der kunstgewerblichen Ausstellung sowohl wie von der Buch-Ausstellung, von der Verkehrs-Ausstellung wie von der Unterrichts-Abteilung. Überall wo eine geſchmackvolle Umrahmung, eine einheitliche Zusammenfassung von ferne sichtbar wird, ist es eine deutſche Abteilung, die dahinter aufgestellt ist. Die Mühe und der Eifer, mit dem vorgegangen ist, ist bewundernswert.

Die großartigste und imposanteste künstleriſche Einrahmung ist jedenfalls die der deutſchen kunstgewerblichen Ausstellung im Industriepalast. Einer der Haupt-



Der Ehrenhof im Industriepalast.

eingänge des Gebäudes führt durch eine Vorhalle in einen mächtigen, höchst imposanten Raum, welcher in zwölf sehr großen Vitrinen die deutsche Ausstellung an Schmuck und Kleinmetallgerät enthält. Diese Vitrinen, durchweg in Messing gebaut, sind an sich Meisterwerke des Entwurfes. Aus diesem Vitrinenraum führen mehrere Stufen in den „Ehrenhof", einen mit grün gefärbten Marmorpfeilern umrahmten und seitlich gegen den Vitrinenraum durch Aufbauten abgegrenzten Repräsentationsraum von vornehmer Wirkung. Beide Räume sind überdacht durch eine mächtige, bis an die Decke des Ausstellungsgebäudes reichende Satteldachkonstruktion, die in ihrem oberen Drittel einen durchbrochenen Ornamentfries zeigt. Am Aufgang in den Ehrenhof ist ein mächtiger, von A. Gaul modellierter, von Gebr. Armbrüster in Aluminiumbronze geschmiedeter Adler aufgestellt, die Schlußwand zeigt ein Glasfenster, dessen Sprossen durch das Gefieder eines von Otto Schultz geschmiedeten riesigen Adlers mit weit ausgebreiteten Schwingen gebildet werden, darunter sind zwei prachtvolle von G. Knodt in Frankfurt getriebene Skulpturengruppen nach Modellen von O. Stichling in die Wand eingelassen. Seitlich an der Wand zwischen Vitrinensaal und Ehrenhof sind in sechs Wandfeldern von Fritz Rentsch in Leipzig entworfene prächtige Wandbehänge in aufgenähter Arbeit aufgehängt. Am äußern Eingang zum Vitrinensaal schmücken zwei Mosaikbilder von Puhl und Wagner in Rixdorf die Felder über den seitlichen Türöffnungen. Jede der angeführten Arbeiten ist ein Kunstwerck erster Bedeutung. Die Art, wie alle in die Architektur der Halle eingefügt sind, wie die Architektur gewissermaßen nur der Rahmen zur Bergung dieser Kunstwerke ist, ist bewundernswürdig. Die Halle selbst ist mit dem mächtigen beherrschenden Dache höchst eindrucksvoll, sie bewegt sich in der höchsten Monumentalität, ohne dabei ihren Charakter als vorübergehende Konstruktion zu verleugnen. Welcher Kontrast gegen die Ausstellungsbauten draußen mit ihren Drahtgipssäulen, welcher Kontrast gegen alles andre, was auf der Ausstellung an Architektur geboten wird. Möhring hat hier ein Meisterwerk an echter und charakteristischer Ausstellungsarchitektur geleistet, aber es ist auch die einzige Ausstellungsarchitektur auf der ganzen Ausstellung.

Ähnlich gut ist von ihm auch die deutsche Buch-Ausstellung im Gebäude der freien Künste eingerahmt worden, besonders erregt dort der Pavillon für die Ausstellung von Ernst Wasmuth durch den hehren, feierlichen Ton, den sie anschlägt, unsre Bewunderung. Auch die Verkehrs-Ausstellung, die keramische Ausstellung und viele andre Stellen der mächtigen Ausstellungshallen, an denen



Der österreich. Pavillon
von Ludwig Baumann.

die Früchte deutſcher Arbeit gezeigt werden, erfreuen ſich der außerordentlich geſchmackvollen und umsichtigen Aufstellung Möhrings. So gebührt Möhring ein Hauptverdienst daran, daß die deutſche Ausstellung so imposant und zugleich gefällig auftritt.

Nächst Deutſchland bietet Österreich die interessanteste Vorführung von fertig ausgestatteten Räumen, und zwar ist hier passenderweise der österreichiſche Pavillon zu ihrer Bergung gewählt, wie auch ein großer Teil der österreichiſchen Kunst-Ausstellung dort Platz gefunden hat. Der Pavillon selbst rührt von Ludwig Baumann her, und obwohl man sagen muß, daß er noch immer das interessanteste der Häuser der Nationen auf der Ausstellung ist, so steht er doch nicht auf höchster Höhe. Aber das österreichiſche Haus hat ein großes Verdienst: es ist in seiner äußeren wie inneren Ausſchmückung ein Dokument der Kunst unserer Zeit; das klingt sehr selbstverständlich, und doch ist Österreich der einzige Staat, der den Schritt gewagt hat, seinen Pavillon ganz der modernen Kunst zu widmen.

Als äußerer Schmuck treten am österreichiſchen Hause sehr gute Plastiken von Schimkowitz und sehr gute farbige große Wandbilder von Andri auf. Im Innern ist zunächst am Eingange ein Lesezimmer von Leopold Bauer eingebaut, das in Form und Farbe sehr einheitlich und gut durchgebildet ist. Besonders gelungen sind der Kamin, der Erker mit einem prächtigen opaleszierenden Glasfries und die Verglasung der großen Fenster. Dem Lesezimmer gegenüber liegt ein Empfangszimmer von Plecnik. Es hat bis zur halben Höhe eine Verkleidung von ſchwarzem poliertem Holze und darüber, sowie an der Decke eine solche von gelbem Seidenstoff, der etwas weichlich wirkt. Das größte Interesse erregen im österreichiſchen Pavillon jedoch drei Räume, welche von den österreichiſchen Kunstgewerbeſchulen eingerichtet worden sind. Der größte der Räume, von Rudolf Hammel entworfen, birgt eine Kollektiv-Ausstellung der Fachſchulen. Der Raum selbst ist eine gute innenarchitektoniſche Leistung und würde noch besser sein, wenn nicht das Bestreben vorgelegen hätte, die Arbeiten der Schulen (ſchmiedeeiserne Ornamente, Holzſchnitzereien, eingelegte Arbeiten) der Architektur einzufügen, wodurch an einigen Stellen der Eindruck des überflüssigen Zierrats erzeugt ist. Die sonst in Schränken und Vitrinen ausgestellten Erzeugnisse der Schulen sind von hohem Interesse. Am meisten fallen dem deutſchen Besucher die vorzüglichen Spitzen in modernen Formen auf, die in großer Menge ausgestellt sind. Hier sind wirklich entzückende Muster



entwickelt, die, weil sie die Prinzipien der heutigen Dekoration verkörpern, anmuten wie Kinder unserer Zeit. Man vergleiche hiermit die an Masse und Qualität wohl imponierende, aber in künstleriſcher Beziehung ziemlich interesselose Ausstellung der Plauenſchen Spitzen-Industrie, in die noch kein moderner künstleriſcher Hauch gedrungen ist.

Der zweite der österreichiſchen Schulräume ist ein Raum der Kunstgewerbeſchule in Prag, dessen Entwurf von dem Direktor Prof. J. Kotera herrührt. Ein sehr ansprechender Raum in Eichenholz mit Holzeinlagewerk und vielen „kunstgewerblichen“ Entfaltungen an Schnitzwerk, Stickereien, eingelegten Holzfüllungen, Bronzeguß, Marmorarbeit usw. Das Zimmer wirkt dadurch etwas reich, bleibt aber doch eine sehr hervorragende Leistung. Im Gegensatz zu den beiden genannten Räumen ist der Raum der Kunstgewerbeſchule des österreichiſchen Museums in Wien sehr einfach gehalten. Außer einem Fries in Bandgeflechtarbeit, der unter der Decke des kleinen Raumes rings herum läuft, ist keine kunstgewerbliche Arbeit in die Dekoration eingefügt, wodurch der Raum des Vorwurfes der kunstgewerblichen Aufmachung durch Überflüssiges und Zweckloses überhoben bleibt. Die Schülerarbeiten treten in eingebauten Glasſchränken auf, die bündig in der Wandfläche sitzen. Auf vier Tiſchen in den vier Ecken sind acht Albums mit Schüler-Zeichnungen ausgelegt, die den Lehrgang in den verſchiedenen Zeichenfächern illustrieren. In einem niedrigen Annex sind die außerordentlich interessanten Holzſchnitt- und Lithographie-Blätter in die Wand eingefügt, die in der Klasse für graphiſche Künste gemacht werden. Durch die ganze Art seiner Behandlung ist dem kleinen Raum eine außerordentlich wohltuende Ruhe gewahrt und eine hohe künstleriſche Wirkung verliehen. Die verſchiedenen Schülerarbeiten, die in den Schränken ausgestellt sind (Keramiken, Holzarbeiten, Bucheinbänden, weibliche Handarbeiten, Schmuck, Kleinplastik usw.) zeigen ebenso wie die ausgelegten Schülerzeichnungen die ganz einzig dastehende hohe Stellung, die diese Schule heute einnimmt. Auf jedem Gebiet wird das beste und höchste geleistet, das überhaupt denkbar ist.

Ungemein interessant sind auch die Gemäldesäle im österreichiſchen Hause. So treten uns namentlich in dem Saale des Hagenbundes und der böhmiſchen Maler echte Ausſchnitte aus dem modernen Leben in der Malerei entgegen, nicht wie in der deutſchen Gemälde-Ausstellung ein künstlich erzeugtes Zerrbild. Auch die Ausstattung der Säle, namentlich die des Hagenbundsaales, ist sehr gut.

Verlassen wir Österreich, so ist die auf der Ausstellung gezeigte moderne



Innenkunst so ziemlich erledigt. Im englischen Pavillon werden bloß Reproduktionen von Möbeln und Räumen gezeigt, die auf eine Ausstellung zu schicken heute, wo unsere Museen mit ähnlichem angefüllt sind, kaum einen Zweck haben kann. Das englische Haus selbst ist eine ziemlich nüchtern und trostlos dreinblickende Kopie von Christopher Wrens Orangerie in Kensington Palace in London, der aber – was ihren Eindruck bedeutend schädigt – große Seitenflügel angefügt sind. In der englischen Ausstellung im Industriepalast kann man sich ja, wie immer, an den schönen Ledersesseln und an manchem schönen und würdigen Möbelstück erfreuen. Es ist aber nirgends der Versuch gemacht, ein modernes Zimmer auszustellen. Selbst die bekannte große Firma Waring & Gillow, die, wie 1900 in Paris, eine Folge von sämtlichen Räumen eines Hauses ausstellt, nimmt moderne Anläufe nur in der Kinderstube und einem, allerdings entzückenden Badezimmer aus Marmor. Alle übrigen Räume sind Sammelsurien von historischem Mobiliar, das nicht einmal in der Farbe so ausgewählt ist, daß ein einheitlicher Ausdruck herauskommt. Es stehen vergoldete französische Möbel neben eichengeschnitzten englischen des siebzehnten und Sheraton-Möbeln des achtzehnten Jahrhunderts. An Einheit der Wand- und Deckenbehandlung ist vollends nicht zu denken. Dabei behauptete diese Firma in Paris, die moderne Bewegung in der Innenkunst erfunden zu haben. In ihrem jetzigen Prospekt spricht sie freilich nur von der „Anpassung der alten Möbelkunst an moderne Verhältnisse".

Warum zeigt man in England nichts von dem, was seine besten Künstler tun? Wer englische Verhältnisse kennt, weiß, woher dies kommt. Es ist niemand da, der den Ehrgeiz, ja die Lust hat, es zu tun. Diese Künstler muß man animieren, unterstützen, mit Überredungskunst heranziehen. Wozu sollte man das tun? Es sind ja Firmen da, die sich herandrängen. Auf diese Weise gewinnt jeder den Eindruck, daß England überhaupt keine moderne Kunst habe, das Land, das der erste Erreger des ganzen modernen Kunstgewerbes war und der Träger der besten häuslichen Baukunst ist.

Bietet man schon alte Kunst, so ist Frankreichs Vorgehen dem englischen weit vorzuziehen. Frankreich reproduziert nicht einzelne Stücke der alten Stile und würfelt sie zu einem Zimmer zusammen, sondern es führt die alten Stile als Werke geschlossener Innenkunst vor. Das Bild, das Frankreich auf der Ausstellung bietet, hat sich gegen das von der Pariser Ausstellung von 1900 nicht im mindesten verändert. Man sieht genau dieselben Leute mit genau

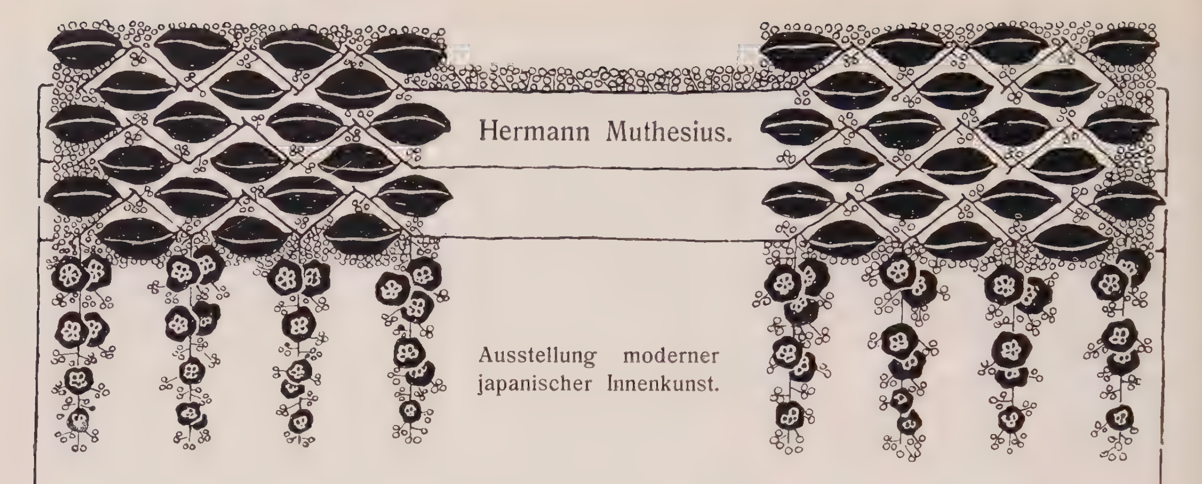


Der belgische Pavillon.
Italienische Abteilung.

denselben Möbeln Louis XIV., XV. und XVI. Genau dieselbe gute Arbeit, genau dieselbe minuziöse Nachahmung der alten Stücke, eine Nachahmung, die bis auf die Verschossenheit der Gobelinbezüge geht. Frankreich hat damit so viel zu tun (denn die Arbeit, so genau nachzuahmen, ist nicht gering), und außerdem gibt es noch so viele Menschen, die sich lieber in der Welt Ludwig XIV. bewegen, als in der des zwanzigsten Jahrhunderts, daß für den Dekorateur gar keine Veranlassung vorliegt, davon abzugehen. Und wohin sollte man auch steuern? Etwa in den Art-Nouveau-Stil? Gott behüte uns vor dieser Beglückung. Es sind zwei oder drei solche Sachen da. Sie waren schlimm vor fünf Jahren, heute sind sie unerträglich. Majorelle in Nancy stellt genau dieselben Linien-Phantasien in Holz aus, die er in Paris zeigte. Wären bei den musizierenden Linien die Flächen noch ruhig, so wäre dies erträglich, aber die Flächen sind eingelegt und schreien mit, nur in einer anderen Tonart. Das, was Plumet gleich im Anfang unserer kontinentalen Bewegung zeigte, jene an Knochengebilde erinnernden Pfosten und Rippen an den Möbeln, hat gar keine Nachfolge gefunden. Höchstens klingt es in einem Eichenholz-Speisezimmer von Georges Turck in Lille noch etwas nach, das ganz erträglich wirkt. Im französischen Pavillon, der eine Kopie des Trianon in Versaille ist, ist dasselbe Eck-Ausstellungszimmer des Musée des arts décoratifs wieder vorgeführt, dessen sich die Besucher der letzten Pariser Welt-Ausstellung noch erinnern. Hiermit ist Frankreichs Beitrag zur modernen Innenkunst erschöpft.

Wie Frankreich, so führt auch Belgien Zimmer in den alten französischen Stilen vor, nur natürlich – in den Augen der Franzosen – schlechtere Spielarten als die französischen Dekorateure. Nur ein einziges modernes Zimmer ist vorhanden, ein orangengelbes Zimmer von Serrurier. Die unbehagliche Farbengebung tut dem Raum sehr viel Eintrag, der sonst als Versuch der selbständigen Raumbehandlung sehr zu schätzen ist, wenn er auch nicht ganz an das heranreicht, was man nach dem Rufe Serruriers von ihm erwartet. Der belgische Pavillon zeigt den Versuch einer modernen Formengebung, sieht aber mit der riesigen niedrigen Dachtonne und dem schweren Gipsornamentwerk an der Kuppel nicht sehr erfreulich aus. Die innere Raumwirkung wird verdorben durch eine alles überspinnende, sehr mäßige Deckenmalerei.

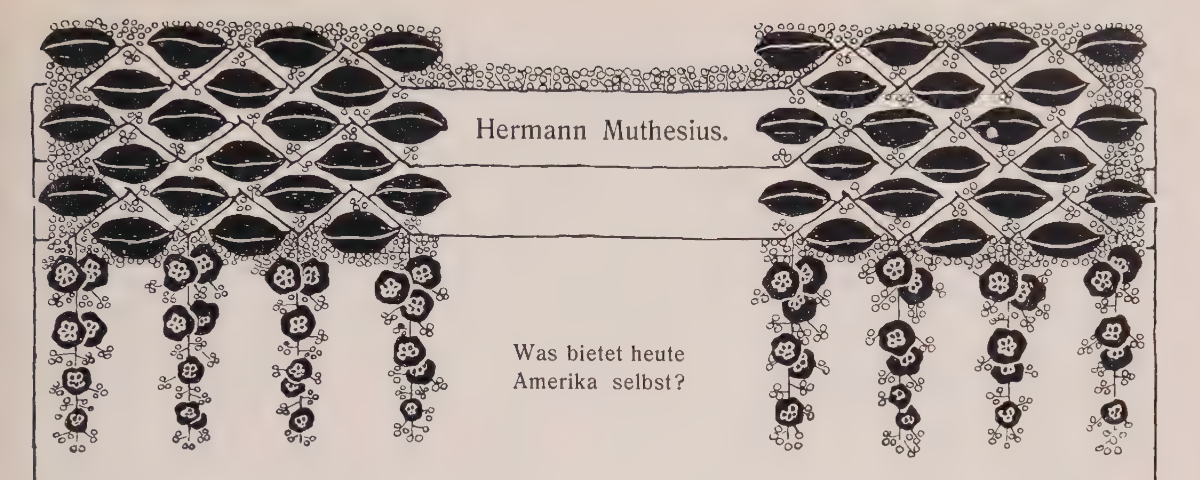
Italien stellt an Zimmern nichts, von dem bekannten, schlecht geschnitzten Mobiliar große Massen aus, ebenso wie es seine süßlichen Mädchenköpfe in Terrakotta, seine marmornen Frauenfiguren in Badetrikot und all den seichten,



unter der Maske der Kunst auftretenden Schund in ganzen Wagenladungen hierher gebracht hat, mit dem es sonst ungebildete Italienreisende in seinem Lande beglückt. Wie in Paris werden diese Sachen massenhaft gekauft, es hängen ganze Zettelreihen an jedem Gegenstande. Man braucht nur an das Gewöhnliche in der Menſchheit zu appellieren und man hat sie. Italien ſcheint künstleriſch gänzlich verloren zu sein; das sogenannte kunstliebende Reisepublikum hat es dahin gebracht.

Auch auf dieser Ausstellung zeigt es sich wieder, daß es den romaniſchen Völkern ſchwer wird, Anſchluß an die moderne Kunstbewegung zu finden. Diese ſcheint spezifiſch germaniſch zu sein, denn nur germaniſche Völker sind an ihr beteiligt. Der Romane versteht gar nicht, was wir wollen und im besten Falle mißversteht er uns gänzlich. Es ist wie mit der Gotik in Italien, man verwiſchte ihre Prinzipien und führte sie ins Spieleriſche über. Auch an der modernen Bewegung ist der romaniſche Anteil spieleriſcher Natur. Dem Romanen ist das, was wir machen, zu ſchwer, ernst und düster. Er will heitere Kunst. Und geradeso, wie er auf seiner Kirchenorgel nicht Bach, sondern lieber einen Walzer aus Martha spielt, so führt er, wenn er „modern" gestalten will, vor allem lustiges Linienspiel ein; damit haben wir den französiſchen und belgiſchen Beitrag an Schnörkeln und affektierten Biegungen, den auch die deutſche Bewegung in der Form des Jugendstils erst hat überwinden müssen. Je vollkommener wir diese Phase der Entwicklung überwunden haben, um so karikierter erſcheint uns der darauf verharrende romaniſche „style modern".

Der modernen Innenkunst ist aber ein anderer Bundesgenosse erwachsen, und zwar in Japan. Japan europäisiert sich immer mehr und notwendigerweise nimmt auch die Art des Wohnens allmählich einen europäiſchen Charakter an. Nun muß der ganze europäiſche Hausrat, es müssen vor allem Tiſche und Stühle geſchafft werden, denn die alte japaniſche Kunst kannte nichts derartiges. Diese Dinge wurden bisher aus Europa übernommen; japaniſche Schreiner machten europäiſche Einzelstücke genau nach. Die jetzige Ausstellung zeigt nun aber eine ganze Reihe interessanter Versuche, der neuen Zimmereinrichtung ein spezifiſch japaniſches Gepräge zu geben. Man tut dies, indem man einmal Motive der Tempelkunst und der alten japaniſchen Hofkunst heranzieht und verarbeitet, und andererseits die einfache, höchst frugale japaniſche Hauskunst zu mehr Komfort und Behaglichkeit steigert. Die ersten Versuche, die hier zu sehen sind, sind höchst ermutigend. Der dem Japaner angeborene gute Geſchmack



hat dafür gesorgt, daß trotz eines gewissen Reichtums alles in anständigen Grenzen bleibt und Extravaganzen vermieden sind. Schreitet Japan auf diesem Wege weiter, so ist noch viel Gutes zu erwarten.

So haben alle Länder dazu beigetragen, Amerika ihre mehr oder weniger neuen Versuche in der Innenkunst vorzuführen. Was aber bietet Amerika selbst in dieser Beziehung?

Über kein Land sind bei uns die Meinungen inbezug auf seine Beteiligung an der neuen Bewegung unklarer gewesen, als über Amerika. Man wußte, daß Tiffany herrliche Sachen macht. Von der letzten Welt-Ausstellung in Chicago waren Gerüchte nach Europa gedrungen, daß sich in Amerika überall neue Formen zu bilden im Begriff wären. Man nahm also an, daß Amerika eine moderne Kunst habe. Die jetzige Ausstellung kann jeden überzeugen, daß das nicht, oder doch nur in höchst beschränktem Maße, der Fall ist. Tiffany ist eine Einzelerscheinung und sein Wirkungsfeld erstreckt sich nur auf einzelne Techniken. Fast nirgends findet man einen Versuch, dem Mobiliar einen selbständigen Charakter zu geben, geschweige denn das Zimmer als ein neues, selbständiges Ganze zu betrachten. Das, was Deutschland hier vorführt, war den Amerikanern gerade darum so völlig überraschend, weil man gar noch nicht auf die Idee gekommen war, etwas ähnliches zu versuchen. Wer in Amerika häusliche Prätensionen hat, richtet sich französisch ein. Da der jetzige Schutzzoll die französischen Originalmöbel, wie alle ähnlichen Dinge, mit 60 Prozent Eingangszoll belegt, so ist im Lande selbst eine blühende Industrie in der Nachahmung alter französischer Möbel entstanden. Man webt sogar die Gobelinbezüge selbst. Daneben fabrizieren die amerikanischen Möbelfabriken, von denen die bedeutendsten in der Stadt Grand Rapids im Staate Michigan vereinigt sind, fortlaufend ihre Möbel für den amerikanischen Durchschnittshaushalt. Man hat dort eine ganze Musterkarte von „Stilen“, die sich meist an die englischen Stile des 18. Jahrhunderts anschließen. Unter diesen spielt auch der sogenannte „Arts-and-Crafts-Stil“ eine Rolle, aber nur eine sehr nebensächliche; man versteht darunter die gotisierenden Möbelformen, die in England unter dem Einflusse William Morris in den sechziger Jahren gemacht wurden. Die in England erfolgte weitere Entwicklung dieser Möbelformen hat man so ziemlich aus dem Auge verloren. Der vielgenannteste Stil ist der, den der Amerikaner „Colonial“ nennt. Colonial weist eigentlich auf den Stil hin, den man hatte, als Amerika noch englische Kolonie war, also vor 1776. In Wirklichkeit versteht man jedoch heute



eine gewisse englische Spielart des Empire darunter, die sich von der französischen durch schwerere Formen, ganz hauptsächlich jedoch durch das Fehlen der Metallbeschläge unterscheidet. Dieses Empiremöbel ist jetzt bis zu einem gewissen Grade wieder Mode geworden. Man sieht geradlehnige Sophas mit schweren jonischen Säulen vor den Seitenpfosten, runde Tische auf schweren Mittelsäulen, Säulen als Tischbeine überhaupt, und alle Füße der Möbel sind in der Form von Löwenklauen oder Vogelkrallen gestaltet. Daneben begegnet man aber auch den schwereren geschwungenen Möbelformen von 1850—60, die noch viel angewendet werden. Auch Sheraton-Möbel und Chippendale-Stühle werden gemacht. Das heutige amerikanische Mobiliar ist ein Mischmasch von allem Möglichen.

Als Holz ist stark flammiges Mahagoniholz beliebt, neuerdings auch die amerikanische Eiche mit ganz großen, sehr unruhig wirkenden Augen. Man denkt nicht daran, die unruhigen Holzflächen auf Füllungen zu beschränken, sondern läßt sie über das ganze Möbel laufen, nicht zum Vorteil der Erscheinung der Möbel.

Eine gewisse Originalität kann Amerika im fabrikmäßig hergestellten Bureau-, Küchen- und gemeinen Hausmöbel beanspruchen. Jedermann kennt die Kippschreibstühle, die praktischen, aber häßlichen Schreibbureaus. In amerikanischen Restaurants und in kleinen Häusern sieht man auch den billigen und guten Eichenstuhl, mit den enggestellten senkrechten Stäben in der Rückenlehne, und zwar in großen Massen und in den verschiedensten Formen. Auch einfache und nette, aus Eichenbrettern gezimmerte Tische und Stühle werden viel angetroffen. Man nennt den Stil dieser Möbel „Mission", wobei man an die roh gezimmerten Einrichtungen denkt, die bei der Erschließung der amerikanischen Westküste durch die katholischen Missionäre gefertigt wurden. Als amerikanische Spezialität ist der Faulenzer mit verstellbarer Rückenlehne und den breiten, zum Abstellen von Gegenständen eingerichteten Armlehnen ganz gang und gäbe. Mindestens die Hälfte aller Stühle eines amerikanischen Wohnzimmers sind Schaukelstühle. Das Sichschaukeln ist eine amerikanische Gewohnheit wie das Eiswassertrinken und beides hängt mit dem heißen Sommer zusammen. Es gibt auch Gartenschaukelbänke und zwar Doppelbänke, die zwischen sich einen Tisch haben und zeltartig überdacht sind. Neuerdings ist der Vervollkommnung dieses Gartenmöbels, das jetzt auf Rollschienen läuft statt schwingt, große Aufmerksamkeit gewidmet worden.

Die amerikanische Sonderart liegt in dem gewöhnlichen Fabrikmobiliar und in den verstellbaren Spezialmöbeln. Wie Amerika seinen Sinn so stark auf die



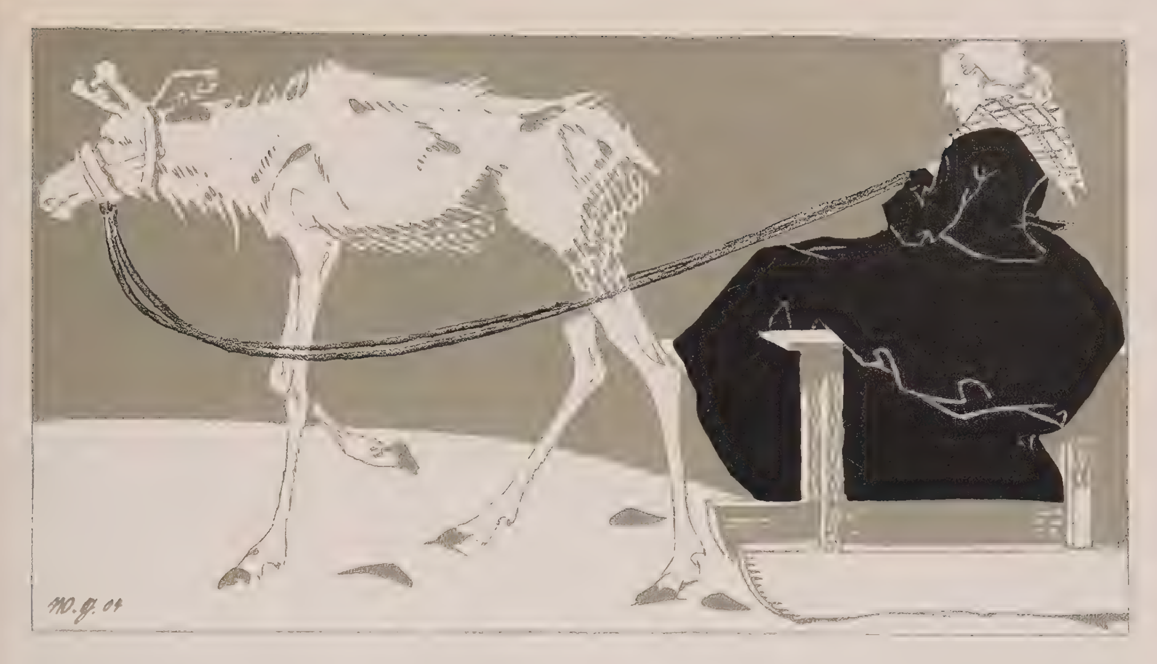
Erfindung und Verbesserung von allerhand Arbeitsmaſchinen lenkt, so ſcheint es auch veranlagt, die geeignete billige und gute Herstellung dieser Möbelarten zu entwickeln. Hier ist sicherlich eine Aufgabe vorgezeichnet, die zu lösen ein großes Verdienst ist und die auch, als volkswirtſchaftlich von höchster Bedeutung, ein Teil des Programms der modernen Kunst ist. Wenn also Amerika an dieser Aufgabe erfolgreich arbeitet, so trägt es sicherlich auch seinen Anteil zur Lösung der Probleme der modernen Kunst bei. Aber geſchmacklich, auf rein künstleriſchem Gebiete, kann es uns in der Wohnungseinrichtung heute noch nichts bieten.

Hier kann Amerika nur von uns lernen. Und es wird, nach dem Eindrucke zu ſchließen, den die deutſche kunstgewerbliche Ausstellung auf Amerika gemacht hat, von uns lernen. Es wird die Ideen zu verwerten suchen, die ihm durch diese Ausstellung in so reicher Fülle zugetragen worden sind. Das ſcheint wenig Nutzen für Deutſchland mit sich zu führen. Allerdings, wer gehofft hat, daß nun massenhaft moderne Möbel nach Amerika exportiert werden würden, der wird sich täuſchen. Dazu sind die Gedanken, die hier demonstriert wurden, zu neu. Aber eins ist geſchehen, und das wird, zwar nicht von heute auf morgen, aber sicher im Laufe der Zeit seine reichen Früchte tragen: Deutſchland hat Amerika auf dem Gebiete des Kunstgewerbes über alle Maßen imponiert. Die gegenseitige Schätzung gibt aber den Maßstab für das ganze Verhältnis zweier Parteien und äußert sich handelspolitiſch in der größeren oder geringeren Neigung, sich mit den Erzeugnissen des anderen Landes zu versorgen. Insofern ist der Erfolg der deutſchen Kunstgewerbe-Ausstellung in St. Louis sehr hoch anzuschlagen.

Die Ausstellung bedeutet einen Wendepunkt für das künstleriſche Ansehen Deutſchlands nicht nur im amerikaniſchen Publikum, sondern in der Schätzung aller Völker, die sich zur Welt-Ausstellung in St. Louis zusammengefunden hatten. Und mit diesem Ergebnis, das allein auf Rechnung der reichen Vorführung von Beispielen moderner deutſcher Wohnungskunst zu setzen ist, kann Deutſchland sehr wohl zufrieden sein. —

Hermann Muthesius.





WILLI GEIGER—MÜNCHEN. »Schlittenfahrt«.

WILLI GEIGER—MÜNCHEN.

Die Zeiten, in denen der Jüngling ein himmelblauer Träumer und begeisterungsfähiger Anwalt des »Guten, Wahren und Schönen« gewesen, scheinen heute endgültig vorüber zu sein. Wer die Jugend heute noch als die Periode hochfliegender Gedanken und erdfremder Ideale hinstellt, spricht eine konventionelle Lüge aus, die sich an der Tragödie »Jugend« in unverzeihlicher Weise versündigt. Das jugendliche Denken tritt in unseren Tagen unzweideutig als Knecht der Tatsachen auf, es klammert sich trotzig an die Empirie und steht allen Versuchen, das Wirkliche idealistisch zu steigern, mit zornigem Misstrauen gegenüber. Die Begriffe Wahrheit und Wirklichkeit fallen für das junge Gehirn zusammen; und seine traditionelle Kühnheit bewährt der Jüngling unserer Zeit nicht in der Auftürmung luftiger Gedankenwelten, sondern in trotzigen Sturmläufen gegen das Ideal, in welcher Gestalt es auch auftreten mag. Das Niedrige und Abstossende des Gemein-Wirklichen will er eher noch steigern als verhüllen. Er ist geneigt, die grellen Dissonanzen des Lebens mit schmerzhafter Wucht zu unterstreichen und geberdet sich als geschworenen Feind jeder Versöhnung, die er gerne als Lüge und kränkliche Kompromiss-Sucht verleumdet. Die jungen Gehirne unserer Zeit schleppen solchermaßen Zwiespälte mit sich herum, die eben nur die Jugend zu ertragen vermag, Sie sind am Ideal nicht interessiert, weil ihnen sogar das Leben gleichgültig ist. Denn erst wenn das Leben für den Menschen Wert gewinnt, denkt er daran, das Bauwerk seines Daseins mit den schimmernden Göttergestalten der Idee zu krönen.

Diese spezifischen Eigenschaften der Jugend wirken auf das Schaffen des hochbegabten Münchner Zeichners *Willi Geiger* unverkennbar ein. Ja, sie treten hier noch mit verschärfter Wucht hervor, weil sie durch ein herbes, sinnliches Temperament wesentlich unterstützt werden. Es ist ein Temperament voll Härte, Schwere und Kraft, das sich an seiner lachenden Lieblosigkeit bacchantisch berauscht. Mit der Haltung brutaler Breitbeinigkeit pflanzt sich Willi Geiger vor den grässlichen Widersprüchen des Lebens auf und rühmt sich wie der junge Caligula trotzig seiner »Ataraxie«, an der alle Pfeile des Leides wie an einem Eisenpanzer abprallen. Den sinnlosen Rohheiten des Lebens, den tausend Nadelstichen,



WILLI GEIGER—MÜNCHEN. »Die Soubrette und das Nilpferd«.

mit denen es das ästhetische Gefühl peinigt, geht er nicht aus dem Wege; er sucht sie geradezu auf, er nennt sie mit den härtesten Namen; »voll Leides der Jugend«, wie ein moderner Dichter schrieb, bietet er seine Kräfte auf, um das Leben an Barbarei noch zu übertreffen.

Es wäre kurzsichtig, den Grund für diese schonungslose Herbheit der Geigerschen Blätter etwa in einer natürlichen Zuneigung seines Wesens zu all diesem Groben und Barbarischen zu suchen. Der Kundige wird in diesen Dingen lediglich die Äusserungen jenes »Leides der Jugend« und individuellen Schmerzes erblicken, der denn auch im Leben des Künstlers nicht ausgeblieben ist. Nur der Schmerz und eine gesteigerte Sensibilität vermögen den Blick für die Dissonanzen des Daseins so zu schärfen, wie man es in Geigers Kunst wahrnimmt. Und so stellt sich denn heraus, dass auch bei ihm die harten Worte, die er dem Leben ins Gesicht wirft, aus Trotz und Abwehr, nicht aus Roheit des Gefühls entspringen. Dieser Entstehungsgrund verleiht selbst seinen wüstesten Darstellungen ihre lebenfördernde Kraft; sie wirken wie ein Sturzbad erfrischend und ernüchternd, und gerade dadurch, dass er diese dumpfen Disharmonien so wacker »beschreit«, nimmt er ihnen ein gut Teil ihrer Qual.

*

Geiger ist kein Schilderer, sondern eine stark phantastische und subjektive Natur, die dem Leben gerne gewisse knappe Eindrücke »literarischer« Qualität abgewinnt. Eine stets bereite, üppig wuchernde Gestaltungskraft kommt ihm bei der Notierung seiner Einfälle und Ideen trefflich zu statten. Sehr oft sieht er von der Natur gänzlich ab und schafft dann Blätter, in denen verkrochene Nervosismen, Stimmungen voll bärbeissigen Humors und grimmiger Satire höchst präzis zu Tage treten. Diese seltsame Weltironie, die tief in Geigers Individualität begründet ist, spielt in seinen Schöpfungen eine wichtige Rolle. Sie ist keine Satire, kein Witz, kein Sarkasmus; sie stellt wahllos die allerverschiedensten Gegenstände in ihr grelles, schonungsloses Licht. Sie bedeutet die Kehrseite eines tiefen, verkrochenen Weltschmerzes, sie ist der wunderliche Ausdruck eines zornigen Mitgefühls mit der jammer-



WILLI GEIGER—MÜNCHEN. »TARANTELLA IM NORDEN«.



WILLI GEIGER—MÜNCHEN. »EISBÄR-DRESSEUSE«.

vollen Begrenztheit menschlicher Existenz. »Ständchen« heisst ein Blatt in seinem neuen Radierzyklus »Liebe«, der demnächst erscheinen soll. Vor dem Fenster der Geliebten plärrt ein verliebter, lächerlich dürrer und schmachtender Seladon zur Guitarre ein empfindsames Lied. Aber im Dunkel der Nacht schleicht schon der Nebenbuhler auf den Ahnungslosen zu, um ihm das gezückte Stilett zwischen die mageren Rippen zu bohren. Hier treten die Widersprüche, aus denen Geigers schmerzhafte Ironie entsteht, zufällig auf demselben Blatte zu Tage. Auf anderen Darstellungen verschweigt der Künstler den Gegensatz, der ihn den Menschen in diesem kaustischen Licht erblicken lässt (vgl. d. »hohe Lied«). Er verschweigt aus jugendlicher Schamhaftigkeit das Ideal, an dem gemessen ihm die Wirklichkeit so unzulänglich, so traurig, so »hässlich« erscheint. Geiger ist ein umgekehrter Idealist, denn:



WILLI GEIGER—MÜNCHEN. »Das hohe Lied«.

Jede Fratze
Zeugt für den Gott, den sie entstellt!

Geiger ist Ironiker. Er ist Spötter, romantischer Spötter aus Mitleid. Wer das schaurige Leid des Sterbenmüssens so qualvoll mitempfindet, wie Geiger in der Radierung »Welken«, dem muss man es wohl vergeben, wenn er sein Herz mit Hohn wie mit Wall und Graben schirmt.

Die Blätter, die unseren heutigen Reproduktionen zu Grunde liegen, betonen vorzugsweise nur *eine* Seite von Geigers Wesen. Von dem »Hohen Liede« abgesehen, erscheint er hier lediglich als freier, lyrischer Phantast, der groteske Variétémotive mit ungebundener Laune behandelt. Die kalte nordische Schneelandschaft, das magere, struppige Renntier, das ungefügte Nilpferd und der zersauste Eisbär passen sich dem rauhen Geiste seiner Kunst und ihrer »ruppigen« Strichel-Technik vorzüglich an. Reinste Lyrik beherrscht die Zeichnung »Sternschnuppen«, deren voller gelöster Akkord bei Geiger schier überraschend wirkt, Mit einer Wärme, die seinem sonstigen Gebahren so ferne liegt, hat er hier ein einfaches, schlichtes Naturmotiv aufgegriffen und ohne jeden ironischen Seitenblick dargestellt. Während er sich sonst nur in Epigrammen und burlesken Bonmots bewegt, hat er hier ein sanftes und beinahe wehmütiges Lied gedichtet.

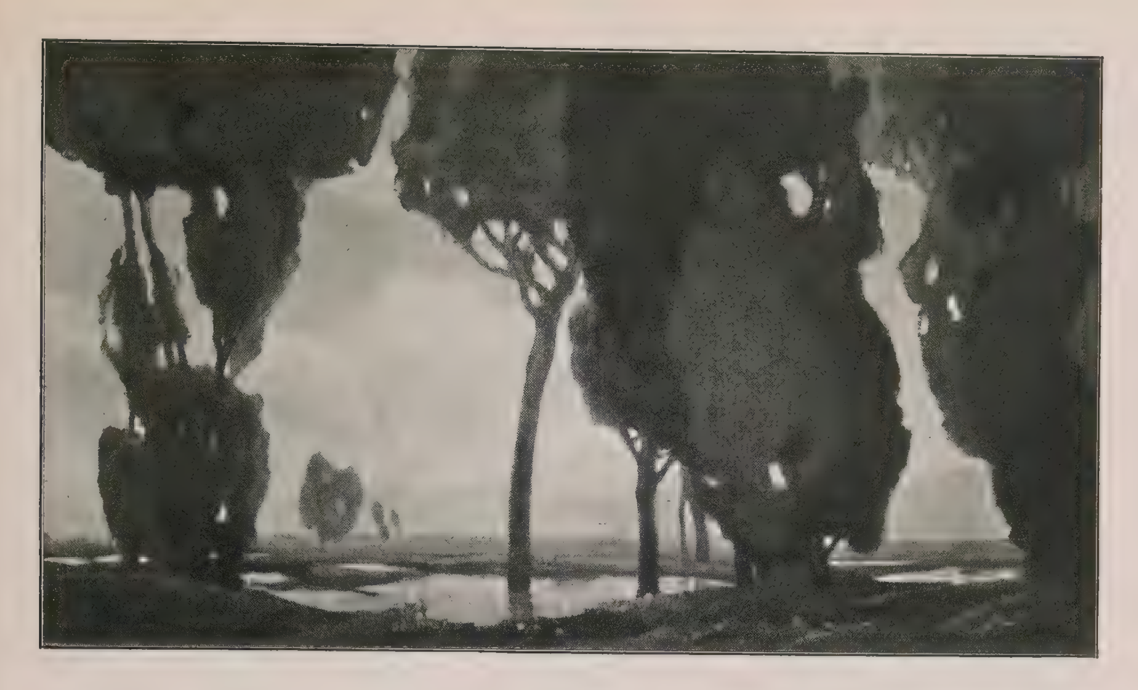
Willi Geiger ist 1878 in Landshut in

WILLI GEIGER—MÜNCHEN. »Sternschnuppen«.

Niederbayern geboren. Landsmann seines Lehrers Stuck, Sattlers und manches anderen Künstlers, an dessen fester, biederer Art sich die deutsche Kunst erfreut. Ursprünglich zum Zeichenlehrer bestimmt, bezog er nach Absolvierung der Realschule die Kunstgewerbeschule und das Polytechnikum in München, und ward dann nach kurzem Vorstudium in ehrenvoller Weise in die Malklasse von Franz Stuck aufgenommen. Die Radiermappe »Seele«, die vor einiger Zeit bei Dr. Marchlewski in München erschien, fand lebhaften Anklang und Widerspruch. Reicher und reifer zeigt er sich in der zweiten Mappe »Liebe«, deren sich der junge rührige Verlag Piper & Comp. angenommen hat.

Was Geigers Technik anlangt, so steckt in ihm ein tüchtiges zeichnerisches Können, das die Form auch ohne Modell in ausreichendem Grade beherrscht. Vorzüglich sicher ist er in seiner mutwilligen, kühnen Komposition, in der Beherrschung des Raumes und der Verteilung von Licht und Schatten. Reich an Einfällen der buntesten Art (die er besonders in seinen zahlreichen Exlibris keck genug niedergeschrieben hat) scheint er nie um den treffenden packenden Ausdruck verlegen und bewältigt selbst ganz spröde Stoffe mit bemerkenswerter Geschicklichkeit. Den grossen Fortschritten nach, die zwischen der ersten und zweiten Mappe offenkundig liegen, birgt sein turbulentes Naturell noch reiche Entwicklungs-Möglichkeiten: eine Tatsache, die ich bei einer jugendlichen Kraft für so ehrenvoll halte, dass ich diesen knappen Ausführungen kein weiteres Wort des Lobes mehr hinzufügen möchte. WILLY FRANK—MÜNCHEN.





LUDWIG DILL—DACHAU. »Dekorative Landschaft«.
Im Wohnzimmer von Prof. Max Läuger auf der Welt-Ausstellung in St. Louis.

LUDWIG DILL.

Zwei Eindrücke sind dem aufmerksamen Besucher der vorjährigen grösseren Kunst-Ausstellungen als Ergebnis und Endurteil geblieben:

»Das Beste, was die Kunst unserer Zeit schafft, passt nicht in die heutigen Ausstellungen« und »Dieses Beste, mag es von den verschiedenartigsten Künstlern herrühren, zeigt eine innere Verwandtschaft, einen Hinweis auf das grösste Gut einer Kunstepoche, auf den *Stil.*«

Die Erkenntnis, welche dem ersten dieser Eindrücke zu Grunde liegt, ist nicht neu, und der Raum ist zu beschränkt, um sie in ihrem Zusammenhang mit dem Künstler, dem dieser Bericht gilt, eingehend zu begründen. Doch ist es zum Verständnis Dills unbedingt notwendig, auf die Stellung hinzuweisen, welche er in der Entwicklung des deutschen Ausstellungswesens einnimmt. Ist doch mit seinem Namen das wichtigste äußere Ereignis dieser Entwicklung in den letzten 20 Jahren, nämlich die Gründung der Münchener Sezession im Jahre 1893 eng verknüpft. Von 1894—1899, in jenen nicht wiedergekehrten glanzvollen Zeiten Münchener Kunst, war Ludwig Dill der Präsident der *ersten* deutschen Sezession und ihr Gründer insofern, als es ihm im Verein mit Hofrat Paulus gelungen ist, nach unbeschreiblichen Mühen und Schwierigkeiten die Sezession lebensfähig zu machen, ihr ein Haus zu erwerben und Ausstellungen zu ermöglichen. Die Münchener Sezession aber war Muster und Ausgangspunkt für die Umgestaltung des Ausstellungswesens, die wir alle miterlebt haben. Und die Männer, welche sie begründeten, streben heute wieder über sie hinaus! Hier liegt eine Gewähr für die Zukunft!

Noch tiefer hinein in das innerste Wesen des Künstlers Dill führt die Betrachtung, welche eine Verwandtschaft seines Schaffens mit dem anderer Grössen unserer Zeit beweisen will. Äusserlich kündet sich diese Verwandtschaft in einem gewissen harmonischen, *lichtähnlichen* Eindruck, den die Bilder dieser Meister im Auge erzeugen. Die grossen Gegensätze von Licht und Farbe werden ausgeglichen und vermieden, die zahllosen Einzelheiten der Natur durch ein unermüdliches Studium derselben und die unbedingte Herrschaft über die künstlerischen Ausdrucksmittel zu grossen Formen zu-



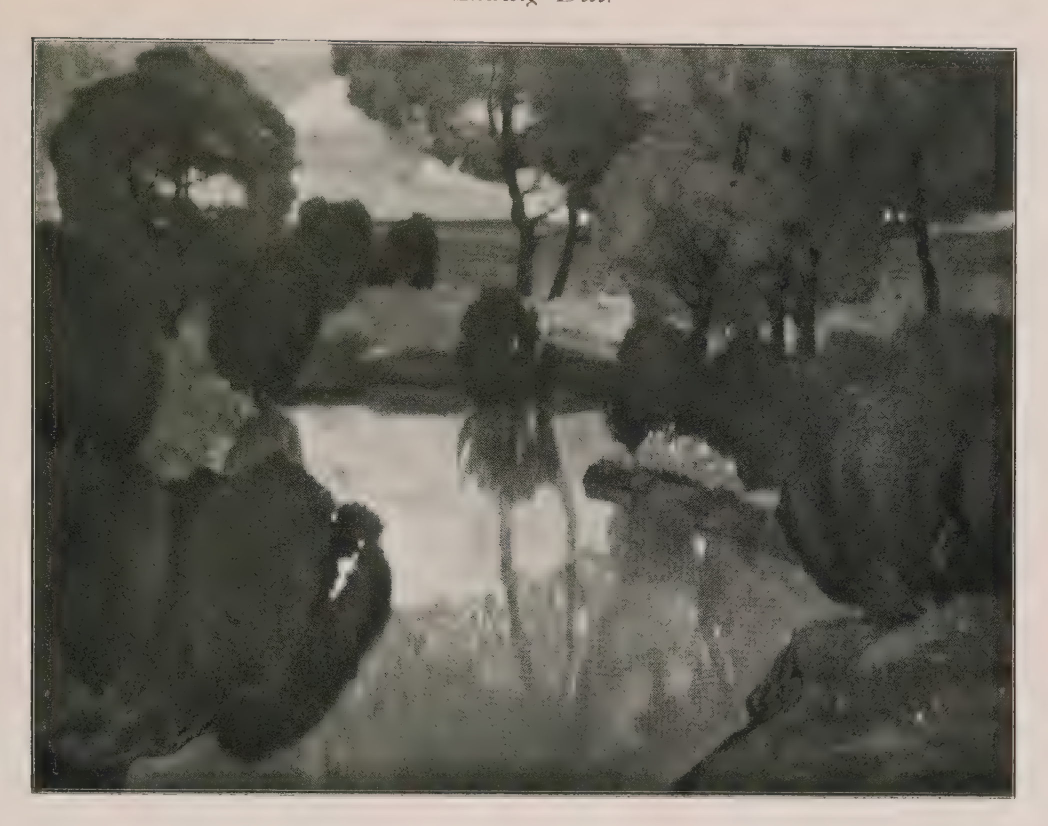
LUDWIG DILL—DACHAU. »Weiden im Moor«.

sammengefasst, deren Charakter und Verhältnis ebenso wie die Harmonie der Farben auf einer Verfeinerung der künstlerischen Überlieferung beruht. Innerhalb dieser einigenden Bestrebungen betätigen sich so verschiedenartige Künstlerindividualitäten wie Uhde, Dettmann oder Leistikow und andere. Bei keiner aber tritt, auch für den Laien, das Charakteristische, im Verhältnis zu andern Kunst-Epochen Einzigartige unseres modernen *deutschen* Kunstschaffens so deutlich hervor wie bei Dill.

Ludwig Dill ist durch seine Entwicklung zu führender Stellung vorherbestimmt. Seine in badischen Landstädtchen, vor allem in Durlach, verlebte Jugend steht schon unter dem Einfluss einer herrlichen Natur. Eine frühzeitig hervortretende technische Handfertigkeit führte ihn dem Ingenieur- und Architekturstudium zu; und so legte er damals schon, in der strengen Schulung der Hand und im steten Zusammenhang mit der Natur den Grund zu jener genialen Zweiheit, welche heute sein Wesen ausmacht: Technik und Naturgefühl. Die Schönheit Frankreichs, namentlich seiner Architektur, die Dill im Kriege von 1870 kennen lernte, erfüllte ihn aufs Neue mit Leidenschaft für das Architekturstudium; doch war es vielleicht vorwiegend ein malerisches Interesse, das ihn dafür begeisterte, denn zuletzt widmete er sich ganz der Malerei. Als Schüler von Raab und Seitz in München hatte er Gelegenheit, die zeichnerische Sicherheit noch weiter zu befestigen. Bald führten ihn illustrative Aufträge nach dem Süden. Es ist nun sehr charakteristisch für Dill, dass ihn weder der von 1877 bis 1893 dauernde, nur von öfteren Reisen an die Nordsee unterbrochene Aufenthalt in Chioggia und Venedig, noch der fast ebensolang währende Zusammenhang mit Schönleber zu einer besonders lebhaften Farbengebung veranlasste. Doch war der gegenseitige Austausch und die gemeinsame Arbeit für beide Künstler äusserst fördernd und bereichernd; und mit dankbarer Anerkennung gedenkt Dill heute noch der Beeinflussung durch Schönleber. Man hatte in der hübschen Jubiläums-Ausstellung in der Orangerie in



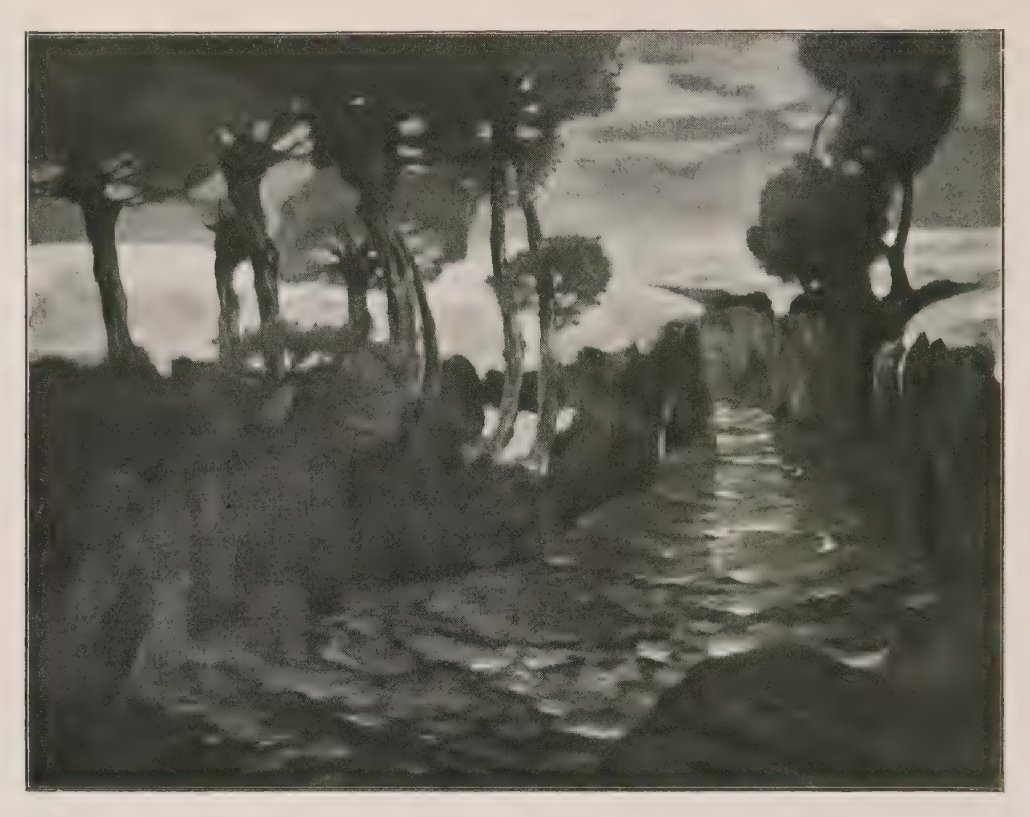
LUDWIG DILL—DACHAU. »PAPPELWALD«.
In der Pinakotheke in München.



LUDWIG DILL—DACHAU. »Wacholder und Weiden«.

Karlsruhe vor kurzem Gelegenheit, Verwandtschaft und Verschiedenheit dieser beiden Künstler zu erkennen: die venezianischen Motive, so ähnlich sie sein mussten, zeigen einerseits die den Künstlern gemeinsame Beherrschung der schwierigsten zeichnerischen Probleme und lebensvolle Durchdringung des Stoffes, andererseits die bei Dill mehr auf das Architektonische im weitesten Sinne, bei Schönleber mehr auf das Romantische der Erzählung hinziehende Auffassung. Deutlicher tritt der Unterschied auf den grossen Bildern in der Karlsruher Galerie zu Tage; auf der *Po-Überschwemmung* Dills offenbart sich schon die bezaubernde Farbenskala dieses Malers, welche die Romantik in der *Farbe* sucht: er hat die Wunderblume gefunden, während Schönlebers Barkenbild mehr das Gegenständliche betont. Auch ist hier der tektonische Aufbau des Bildes schon zu solcher Reife gediehen, dass man begreift, dass Dill sich nun vom Meere ab- und einer Natur zuwendet, welche ihm eine vielseitigere Verwendung seiner reichen Mittel gestattet. Die Darstellungen der »toten Lagune«, der verfallenden Mauern und Gärten, leiten hinüber zu jener Landschaft, welche das zweite grosse Schaffensgebiet Dills darstellt und in vielem so verwandt ist mit den venezianischen Niederungen und ihrer feuchten Atmosphäre, zu Dachau. Seit 1894 wählt Dill fast nur Dachauer Motive.

Die reiche Schönheit des Dachauer Moores hat schon so viele und begeisterte Schilderer gefunden, dass es sich erübrigt, darüber hier zu sprechen; auch ist die Münchener Landschaftsmalerei seit Schleich und Rottmann gewissermaßen eine zusammenhängende Verherrlichung dieses »deutschen Barbizon«. Doch war es Dill vorbehalten, die Dachauer Landschaft von einer Seite zu sehen, die noch keiner erfasst hatte. Er entdeckte nicht allein dieses Landes Wunderfarben, die in seltsamen Akkorden sich einen, er entdeckte überhaupt den Rhythmus dieser ernsten einsamen Landschaft erst. Und hier dürfen wir ohne weiteres aus seiner Vergangenheit heraus den Zusammenhang herstellen: Rhythmus in der Malerei ist Form, die Form aber offenbarte sich dem Auge des Architekten! Dill



LUDWIG DILL—DACHAU. »Winterabend im Moor«.

war es, welcher nach der Herrschaft des unbedingten Naturalismus, unter welcher die Kultur der Form etwas verloren gegangen war, zuerst in Dachau wieder die Sprache der Linie zur Geltung brachte, er war es, der mit der harten Farbe dieses Naturalismus brach und uns neue Augen gab. Sehr bald fand er in *Adolf Hölzel* und *Arthur Langhammer* verwandte und congeniale Künstlernaturen und gründete mit ihnen die Gruppe der »Dachauer«, die nur allzu bald durch Langhammers Tod einen schweren Verlust erlitt.

Bald fand sich für Dill und seine Freunde ein Schlagwort: die Graumaler! Wie falsch, wie lächerlich diese Bezeichnung ist, kann nur der ermessen, welcher den weiten Umkreis der Bestrebungen kennt, die dem Schaffen jener Drei zugrunde lagen. Es galt, die bahnbrechenden Ideen Dills, die Offenbarungen der Langhammerschen Maldichtung in ein System zu bringen; dem theoretischen Genie Hölzels ist es gelungen, und als abgeschlossenes Ganzes stehen die Ziele und Wege der »Dachauer« heute da. Freilich, um solches zu erreichen, hat manches versucht werden müssen, was später überholt wurde; und das »System« wird ein Talent, wie Ludwig Dill, niemals in seinen Steigerungen beengen dürfen, es muss gewissermaßen mitwachsen können. Die auf der Erkenntnis der Farbgesetze und der Zusammenhänge von Form und Wirkung aufgebaute Theorie hat ohne Zweifel die Empfindung Ludwig Dills aufs Höchste gesteigert; aber vor dem, was in der Natur seine Seele mit Wonne füllt, verschwindet die Theorie und zu Tage tritt ein verfeinertes Gefühl für Form und Farbe, geleitet von der nie fehlenden Hand des noch unübertroffenen Zeichners.

Wer das Kabinett Ludwig Dills in der »Grossen Berliner Ausstellung« gesehen und verstanden hat, wer seine Werke im »Künstlerbund« und in Karlsruhe sah, der wird sie niemals vergessen. Welch unerschöpflicher Reichtum der Form, welche Fülle des künstlerischen Erlebens! Jede Stimmung der wechselnden Jahreszeit bietet ihm Reiz und Erfüllung; die scheinbare Einfachheit der

flachgebreiteten Landschaft mit den sanftwelligen Hügeln des Horizonts, die schlichten Häuschen und die wuchernden Pflanzen des Heidelandes, die tiefen Moosgräben, welche das Innere der Erde aufzumachen scheinen, und die hochstrebenden Stämme der üppigen Bäume: alles, alles wird unter seiner Hand zum architektonisch gegliederten Ganzen. Die Poesie einsam verblühter Disteln im Abendschatten erschliesst sich ihm ebenso wie die herbe Schlichtheit hellgelber Königskerzen; in einfachem Akkord, blond-hellblau, gold-grüngrau, charakterisiert er jede dieser Blumentypen inmitten ihres Standortes; und was das ausschlaggebende ist: er vermeidet ebenso die schablonisierende Verallgemeinerung der Illustration wie die kleinliche Detailspielerei, trotzdem die Zeichnung liebevoll ins Einzelne geht und der grosse Eindruck gewahrt bleibt. Auf einem Bilde, das ich »heiliger Hain« taufen möchte, stehen silberleuchtende Birken auf goldener Luft, als Säulen gleichsam eines Tempels, dessen Dach das weiche, graugrüne Laub bildet; sanftbewegte Wasserwogen winden sich um die ragenden Stämme. Das gleiche Motiv, vielleicht noch geschlossener in der Harmonie der Linie, fand sich auch in der Karlsruher Jubiläums-Ausstellung im Kunstverein, dort alles in der Runde vernichtend durch die Hoheit und Vornehmheit seines machtvollen Eindrucks. Überhaupt das Wasser! Wie es Dill malt, mit wenigen charakteristischen, feinabgewogenen Linien und Farben, fast japanisch einfach, wie es am hereinsinkenden Abend an den schwärzlich drohenden, abstürzenden Rändern des Moorgrabens vorübergurgelt, oder im goldigen Reflex des letzten Winter-Sonnenstrahls in weiten, wohligen Wellen sich zwischen den schneeüberdeckten Wiesen hinbreitet, oder im Schatten anheimelnder, altfränkischer Bauernhäuser an buschigen Weiden vorbei durch breitspurige Brücken zieht! Ludwig Dill ist, trotz seiner Beschränkung auf die Landschaft ohne Staffage die Erfüllung der Sehnsucht nach der Pracht versunkener Kulturen; kostbar und prunkend sind die Farben seiner Temperabilder, aber nicht in der Lautheit vollblütiger Lebensfreude, sondern in der



LUDWIG DILL—DACHAU. »Königskerzen«.

sensitiven Zartheit kaum auszusprechender Extasen. Er holt den Perlmutterglanz silberner Wolken vom Himmel herunter und schöpft die düsteren, drohlichen Tinten aus den schwarzen Rinnsalen der Erde; die stolzen Stämme des heimischen Waldes umkleidet er mit weissschimmernder Seide und mit der beängstigenden Kostbarkeit getigerter Gewänder. Und die goldenen und silbernen Schleier des Lichtes legt er als Märchensegen auf die irdischen Gefilde.

Um ganz zu wirken, fehlt ihm nur eines: die Kultur seiner Umgebung. Es wurde vor einigen Jahren, auch auf einer Karlsruher Jubiläums-Ausstellung, der Anfang gemacht, für seine Bilder den richtigen Rahmen zu finden. In kleinen, von Professor Läuger entworfenen, der delikaten Malweise Dills wunderbar angepassten Gemächern, gelangten sie zu ungeahnter, durch die künstlerische Feinheit der Umgebung doppelt überzeugender Wirkung. So sehen wir um den Namen Ludwig Dill alle jene Zeichen geschart, welche uns das Ziel in erreichbare Nähe rücken, dem wir alle zustreben: den neuen deutschen Stil. B. FEISTEL-ROHMEDER—HEIDELBERG.



W. SCHMARJE—BERLIN. »Der Abschied«. Marmor-Relief.



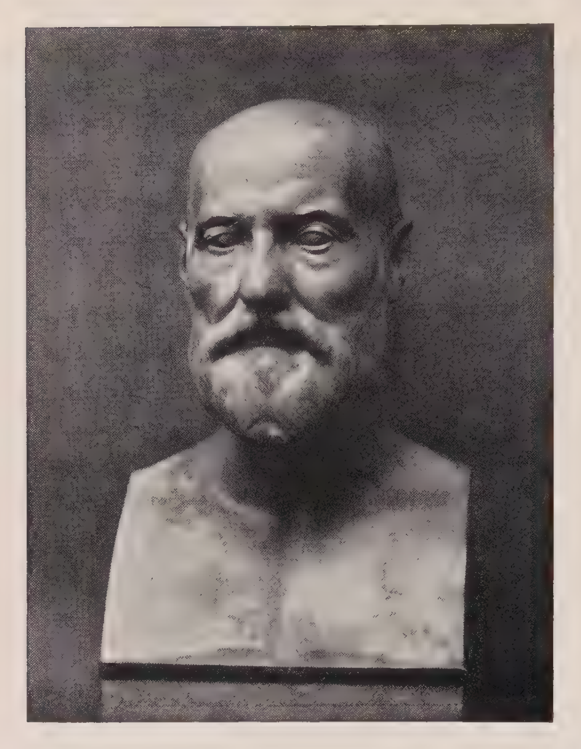
WALTHER SCHMARJE—BERLIN. »Zimmer-Brunnen«.

WALTHER SCHMARJE.

Edmond und Jules de Goncourt zogen 1866 in ihrem Tagebuch einen interessanten Vergleich zwischen antiker und moderner Skulptur. »Die Schönheit des antiken Gesichtes war die Schönheit seiner Linien; die Schönheit des modernen Antlitzes ist die Physiognomie seiner Leidenschaft.« — Diese Definition drückt sehr glücklich die Hoffnungen aus, die Kunstfreunde jener Zeit auf die Entwicklung moderner Plastik setzten. In Rodins leidenschaftdurchwühlten Gestalten hat ihre Sehnsucht reiche Erfüllung gefunden.

Bei aller Verehrung dieses Meisters werden wir heute dennoch der Zweifel kaum Herr, ob dieser moderne Michelangelo, diese allerdings nicht durch Massigkeit der Glieder, sondern durch Gewalt der Empfindung sprechende orkanartige Natur die allmählich stiller gewordenen Wünsche unserer Zeit völlig befriedigt. — Wir brauchen keine anämischen und geschwächten Individuen zu sein, wenn wir aus unserem häuslichen Leben die Möglichkeit heftiger Nervenreize auszuschalten suchen. Zumal der Großstädter, der täglich Erschütterungen meist recht banaler Herkunft ausgesetzt ist, tritt über die Schwelle seines Hauses mit der Hoffnung in ein Asyl des Friedens eingelaufen zu sein, wo Schweigen herrscht, wenn die den Lebensweg bestimmenden Kräfte: die guten Gedanken, Zwiesprache halten.

Haben die antiken Völker in ihrer Innenarchitektur, zu denen die ruhevollen Statuen des Atriums gehörten, diese Empfindung nicht feiner geschont als die Männer des Cinquecento? Ist es nicht Glück und höchste Qual zugleich, heute in den Stanzen Raffaels wohnen zu müssen, eingeschnürt von gewaltigen Begebnissen, die mit der Stimme von Fanfaren zu uns reden und den bescheidensten Keim eines selbständigen Gedanken ersticken? Die überquellende Fülle der Barockdekorationen, die leidenschaftlichen Attituden der Barockskulpturen erzählen von Naturen, denen Lärm und Gewalttätigkeit Daseinsbedingungen waren, von einer Ungebundenheit aller äusseren Verhältnisse, der wir ebenso fremd gegenüberstehen wie beispielsweise dem Gedanken an eine Übertrag-



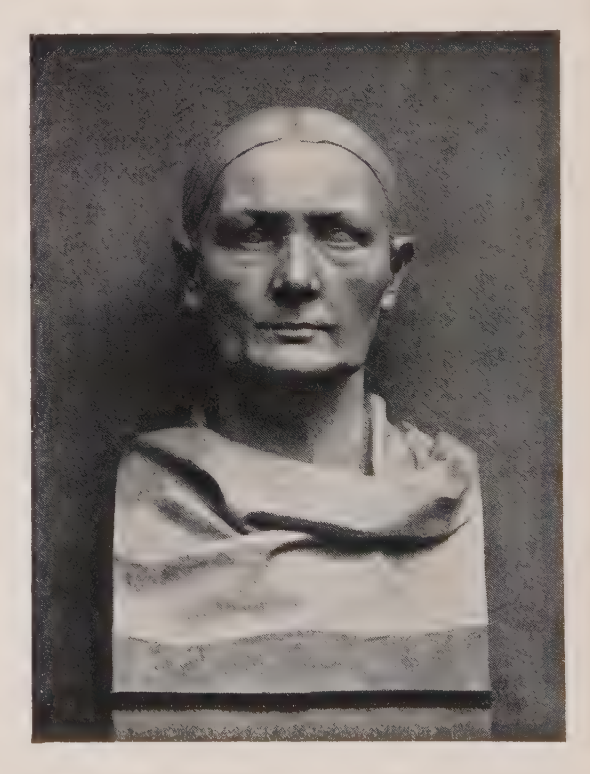
W. SCHMARJE—BERLIN. Büste seines Vaters.

ung des Cellinischen Lebens auf unsere Zeit. — Directoire- und Empirestil begannen, die heroisch-pathetische Nüance durch verstandesmässige Trockenheit, den convulsivisch verzerrten Barock-Akt durch ein immer süsser werdendes Cantabile der Formensprache zu ersetzen. Die nüchterne Intimität des Empire geriet durch den Biedermaiergeschmack in den warmen Dunstkreis philiströser Gemütlichkeit. Dann säten politische und ökonomische Umwälzungen Tollkraut in die Gehirne der Bürger, und ein »neuer« Kunststil, der eklektische, wurde Dolmetsch einer ebenso mächtigen wie unklaren Kultursehnsucht.

Die Stilplünderung ist in Misskredit geraten. Auch aus den Mietshäusern werden langsam die barocken Türverdachungen, die Stuckdecken mit den schlecht kopierten Grotesken, die imitierten Damasttapeten aus Papier wie die Karyatiden von den wildprofilierten Fassaden verschwinden. Mit der Kenntnis der Geschichte (nicht jener, die in Schulen gelehrt wird) ist der Stolz auf die selbständige Leistung gewachsen, ist die Freude an der harmonischen Ausbildung der Persönlichkeit, aller ihrer Talente, neuerwacht. Immer häufiger taucht das Fremdwort »Renaissance« zwischen Gesprochenem und Geschriebenem auf.

Die Kultur von übermorgen wird eine sehr andere sein als die des Cinquecento, aber sie wird mit ihr die feine Sensualität gemein haben, die im 16. Jahrhundert das Eigentum so vieler einfacher Menschen und die Ursache so tiefer künstlerischer Wirkungen war. Worauf wir hinausarbeiten, ist ein auf sicherem Instinkt beruhendes ästhetisches Urteil, ob es nun aus dem Munde eines Kunstprofessors oder eines Handwerkers kommt.

Zur Beruhigung unserer durch den Stilmischmasch verbildeten Geschmacksnerven scheint mir nichts heilsamer gewesen zu sein als das Operieren unserer Architekten mit geraden Linien, die Furcht vor jeder entbehrlichen Verzierung. Können wir unsere Bescheidenheit, den Wunsch, in ruhigen Etappen aufwärts zu steigen vom Mager-Zweckmäßigen zum Anmutig-Reichen sympathischer dokumentieren als durch ein Zurückgreifen auf geometrische Urformen? Auf den Tapeten schreien nicht mehr die Papageien und Kolibris des Urwaldes, die Fenstervorhänge erzählen keine deutschen



W. SCHMARJE—BERLIN. Büste seiner Mutter.



W. SCHMARJE—BERLIN. »Studienkopf«. Marmor.

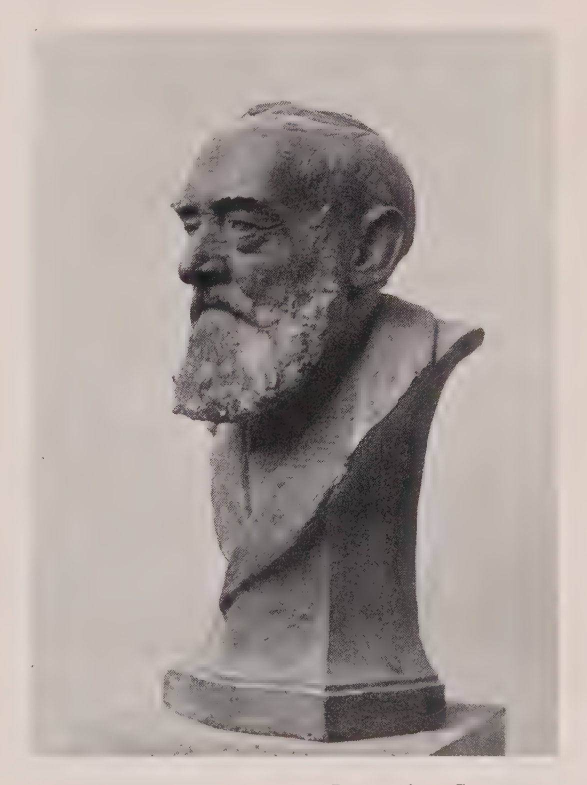
Heldensagen mehr, die Teppiche, die einst wie Köchin und Soldat in einer üppigen Blumensprache redeten, schweigen sich aus in unverständlichen Arabesken. Löwenklaue und Greifenkopf, ehedem inhaltschwere Symbole, haben die Herrschaft über unsere Phantasie verloren und sind leere und vertrocknete Hülsen geworden.

Wir sind vollauf glücklich, wenn eine einfache Harmonie uns in unseren Zimmern empfängt und zur inneren Sammlung einladet. Dies ist die Funktion der Möbel. Ist sie's nicht auch des Wandschmuckes, der Skulpturen? Träumt es sich nicht sanfter, denkt es sich nicht konzentrierter vor einer griechischen Grabstelle, selbst vor der Furia addormentata, die unsere Empfindungen eben nur lockern, nicht aufwühlen, als etwa vor Rodins oder Vigelands herzbeklemmenden Visionen?

Man wird mit Recht einwenden, dass stimulierende Bildwerke dieser Art nicht als Zimmerschmuck gedacht sind. Wer aber beantwortet die melancholische Frage, wohin die Anfüllung unserer Museen und der öffentlichen Plätze führen soll? Die überreiche künstlerische Produktion, die in keinem Einklang steht zum Konsum, wird Maler und Bildhauer zwingen, sich auf die mittelalterliche bescheidene Funktion eines Dekorators, eines Architekten-Dieners ernstlich zu besinnen.

Unter den Malern haben viele schon eingelenkt. Die Zahl derjenigen, die mit tizianischem Hökertalent Porträts verschachern, schrumpft langsam zusammen. Nur die Bildhauer zögern noch und verzetteln ihre Kräfte (wenn sie überhaupt dazu Gelegenheit finden) aus Gewinnsucht an Monumentalaufgaben, deren Maßstab meist ein unkünstlerischer Wille vorschreibt und denen daher selbst ein Michelangelo nicht gewachsen wäre. Die Gefahr, die unserer sich langsam klärenden Formanschauung von dem neobarocken, seichten Pathos der Denkmalskulptur und von jenem verinnerlichten eines Rodin oder Vigeland her droht, macht die Beschäftigung mit jedem Ruhe und Maß haltenden Talent verdienstlich.

Eine derartige, oft reflektierende, aber darum nicht weniger gesunde Begabung ist Walther Schmarje. Seine Arbeiten werden manchen durch den Mangel auch der be-



W. SCHMARJE—BERLIN. Büste seines Grossvaters.






WALTHER SCHMARJE—BERLIN. Modelle einer Medaille.

scheidensten literarischen Idee enttäuschen und den Glauben erwecken, dass man es hier mit einem uninteressanten Künstler zu tun habe. — Dieses »Uninteressante« gibt den Schöpfungen Schmarjes jedoch ihre Bedeutung. Ein geringfügiger Vorwurf, eine Figur etwa mit einem Spiegel oder einem Kruge in der Hand, ist als ein höchst schwieriges Thema angepackt: ohne irgend welche Anknüpfung an die vielen bereits vorhandenen Auffassungen wird eine selbständige Lösung mit zähem Ernste gesucht. Man fühlt, wie langsam, wie ungeheuer bedächtig die Hand diese Formen gebildet hat und wie das endgiltige Resultat schliesslich eine »vorläufig letzte« Redaktion des Entwurfs geblieben ist.

Die Porträtskulpturen Schmarjes wirken geschlossener. Mit dem verbissenen, fast religiösen Arbeits-Ernst, der dem Dithmarschen eigen ist, ist hier der Sprache der Hautfalten, der Muskeln, des scharfmarkierten Knochengerüstes nachgeforscht, ist das psychische Leben des Dargestellten in den Hauptzügen sichtbar gemacht. Physiognomen, die zwei so typische Köpfe wie das Porträt des ehemaligen Kultusministers Bosse und das des Vaters unseres Künstlers nebeneinanderhalten, werden ihre helle Freude daran haben, mit welcher strengen Sachlichkeit, mit welchem gespannten formalen Interesse die Schädelmassen modelliert sind und so das Karakteristische dieser Köpfe zum Ausdruck gebracht ist: die liebenswürdige, nicht gerade tiefgründige Persönlichkeit des Ministers, die hohes Verantwortlichkeitsgefühl straff gemacht hat und die kernige, friesische Natur des alten Schmarje, von dem man sagen möchte, dass er einen allzu aufrechten Gang gehabt haben und eine allzu ehrliche Haut gewesen sein muss, ein rechter Seebär, nur kein — Rektor.

Mit besonderem Glück hat sich Walther Schmarje auf dem Gebiete der Medaille versucht, wie der Künstler überhaupt der sehr im Argen liegenden Reliefbildnerei ein ungewöhnliches Interesse zuwendet. Amateure der modernen Medaille wissen, dass ein gutes Teil der künstlerischen Medaillenproduktion Deutschlands lediglich auf französische Anregung zurückzuführen ist. Lichtwark hat bereits vor einer Reihe von Jahren unseren Medailleuren die Franzosen als Vorbilder, vielleicht mit zu grossem Nachdruck, empfohlen und mit bedenklicher Uneingeschränktheit den *malerischen* Karakter des Kleinreliefs als erstrebenswert bezeichnet. Aber wenn ein Charpentier alle Gesetze der Reliefkunst durchbricht und sich sogar der Lichtreflexe als Ausdrucksmittel bedient, so tut er das mit jenem den Franzosen eigenen rassigen Geschmack, der sich nicht schlechtweg kopieren lässt und den wir Deutsche uns erst erwerben müssen.

Auch hier scheint mir der Weg, den Walther Schmarje eingeschlagen hat (wie



WALTHER SCHMARJE—BERLIN. »BAU DES PARTHENON«. RELIEF.





WALTHER SCHMARJE—BERLIN. »PLAKETTE«.



WALTHER SCHMARJE—BERLIN. »JUNGER SATYR«. BRONZE.

ich mit Vergnügen hinzufüge, nicht als einziger unter unseren Medailleuren) zu einer viel versprechenden gesunden Entwicklung zu führen. Schmarje knüpft an antike Reliefauffassung an, mit deren Hilfe einer der grössten Bas-Reliefbildner aller Zeiten, Donatello, so feine Wirkungen erzielt hat, und die darauf hinausgeht: vor einem gleichmässig flachen Grunde flache, auf die Hälfte oder ein Drittel des wirklichen Volumens zusammengepresste Körper so sich abheben zu lassen, dass der Betrachter nicht den Eindruck eines plattgedrückten Leibes, sondern den gerundeter Körper mit natürlichem Volumen erhält. Überlegt man, dass die Schicht, in der die körperliche Darstellung entwickelt wird, nur wenige Centimeter dick ist und dass die höchsten Profile in *einer* Ebene liegen müssen (weil das Auge sonst an einem herausstehenden Punkte hängen bleibt), so wird man die Schwierigkeit der Formbehandlung im Relief ermessen können.

Es leuchtet ohne weiteres ein, dass die Vorstellung des Kubischen bei so grosser Beschränkung des plastischen Volumens nur mit Hilfe einer den Augenabstand genau berücksichtigenden und dabei doch subtilen Zeichnung erreicht werden kann. Man betrachte daraufhin den prächtigen Avers der Medaille Schmarjes zur Weihe des Polytechnikums in Danzig, mit deren Entwurf der Künstler erfreulicher Weise von unserem Kultusministerium betraut wurde. Auf diesem Avers ist mit ausserordentlich geringem »Fleisch« durch die den Eindruck des Gerundeten hervorrufende *zeichnerische* Durchbildung aller Partien die Impression einer plastisch greifbaren Körperlichkeit erzielt. Dass ein ungewöhnlicher Fleiss zu einer solchen zeichnerisch-plastischen Kleinarbeit gehört, wird selbst ein wenig geschultes Laienauge von diesem Flachrelief mühelos ablesen.

Von Schmarjes ersten Arbeiten bis zu dieser in letzter Zeit entstandenen Schaumünze ist ein grosser Schritt. Harte Entwicklungsjahre haben die Reife des Künstlers wohl verzögert, aber nicht gehemmt. Einer in unserer Zeit seltenen künstlerischen Ausdauer, der Einsicht, dass die geringste mit Selbstverantwortungs-Gefühl unternommene Arbeit mächtig fördert, verdankt Schmarje den Erfolg, der sich langsam einzustellen scheint (der Künstler erhielt vor kurzem den Rom-Preis).

Was wir brauchen, sind keine Virtuosen, sondern ernste und tüchtige Kräfte, die unsere ästhetischen Anschauungen in feste und gediegene Bahnen lenken. Geistesblitze werden in unseren Tagen gerade genug produziert. Sie wirkungsvoll auf Marmor oder Bronze zu übertragen, ist die Aufgabe des Genies. Mit ihm zu rechnen in einer Zeit, wo falsches Pathos und schülerhafter Formensinn sich auf unseren öffentlichen Plätzen, auf unseren Giebeln und in unseren Häusern breit machen, heisst Verblendung. Und weil nur ein hohes Maß *allgemeiner* Tüchtigkeit und innerer Selbständigkeit uns eine gesunde Blüte der Plastik bescheren kann, muss uns die ehrliche Kunst Schmarjes, mag sie auch noch manche Schwere aufweisen, von Herzen willkommen sein.

FRIEDRICH PERZYNSKI—CHARLOTTENBURG.



Walther Schmarje.



PROF. HEINRICH METZENDORF—BENSHEIM. Diele.
Ausgeführt von Ludwig Alter—Darmstadt.

MODE UND KUNSTGEWERBE.

Unter den Gründen, denen das alte Kunsthandwerk seine Blüte verdankte, spielt die Ruhe und Stetigkeit, mit der es sich entwickeln konnte, eine Rolle, deren Wichtigkeit nicht hoch genug angeschlagen werden kann. Die künstlerisch-formale Ausreifung praktischer Kultur-Aufgaben ist ein Lebensprozess, der zu seinem natürlichen und normalen Verlauf Zeit braucht. Wo die Zeit fehlt, droht immer die Unnatur in irgend welcher Form — am schlimmsten aber dann, wenn man den Dingen die Schale eines eilig erborgten fremden Stils aufdrängt, statt dass man den Kern sich seine Schale organisch von innen heraus bilden lässt. Darum ist die »historische Richtung« ein so echtes Kind unseres Zeitalters des Dampfes gewesen. Mit der rasenden Eile der modernen Massenproduktion von tausend und abertausend Erzeugnissen des industriellen Erfindungsgeistes konnte das künstlerische Schöpfungs-Vermögen nicht Schritt halten. Man deckte also den »künstlerischen Bedarf«, indem man in die Vorratskammern früherer Zeiten und fremder Völker griff. Das war ein bequemer Ausweg, solange die herrschende Geschmacks-Richtung damit einverstanden war. Eine Gefahr, dass aus dem ewigen Abwechslungs-Bedürfnis der Mode der Findigkeit der Kunstgewerbe-Produzenten einmal eine Verlegenheit entstehen könnte, schien ausgeschlossen: die Museen waren unerschöpflich und das Kopieren der alten Vorbilder konnte mit jener Promptheit erledigt werden, wie es die Industrie und der Markt verlangten.

Das ist aber anders geworden, seitdem der Umschwung der künstlerischen Anschauungen mit dem historischen Formalismus ins Gericht gegangen ist. Man will keine Geschichte mehr, sondern lebendige Kunst. Auf die Probleme, welche der moderne Fortschritt mit seinen geistigen und materiellen Anforderungen stellt, konnte die antiquarische

Bücherweisheit auf die Dauer keine befriedigende Antwort geben — zum Heil des Kunstgewerbes. Die historischen Krücken hinderten nur am freien Ausschreiten, es musste sich auf eigene Füsse stellen. Ein neuer Geist zog ein, dessen Grundgedanke, dass die Form das natürliche Resultat von Zweck und Material sei, der historischen Stilmode den Boden unter den Füssen weg zog. Damit erfüllte sich eine der Grundbedingungen, unter denen das Kunst-Handwerk seine Kräfte zu einem freien künstlerischen Wachstum entfalten konnte. — Freilich nur eine. In anderem Sinn wuchsen



PROF. H. METZENDORF—BENSHEIM.
ERKER UND KAMINPLATZ EINER DIELE.
Ausgeführt von Ludwig Alter—Darmstadt.

damit auch die Gefahren und Schwierigkeiten. Ein grosses Haupthindernis einer gesunden Entwicklung war noch immer nicht beseitigt: es blieb die Hast und Unstetigkeit unseres heutigen Lebens, die ein langsames und natürliches Ausreifen neuer Probleme so unendlich schwer, wenn nicht unmöglich macht. Damit dass der einseitige Bann der historischen Tradition gebrochen wurde, wurden doch auch der Willkür Tor und Tür geöffnet. Auf den Fasching der altdeutschen, altfranzösischen, chinesischen und japanischen

Mode kam die Mode der »Jugendstile«, »Sezessions-Stile« und wie all diese unverstandenen und unverdauten Auslegungen der »modernen Richtung« benannt werden. Der Spekulationssinn der Geschäftsleute und die Schnelligkeit der modernen Produktionsweisen arbeiten Hand in Hand, um der schon in der nervösen Raschlebigkeit unserer Zeit liegenden Unbeständigkeit des Geschmacks noch jeden Vorschub zu leisten. So kam das Kunstgewerbe erst recht unter das Gesetz der Mode.

Wenn wir mit den Ursachen zugleich nach einer Abwehr dieser für die Gesundung unserer modernen Kunstverhältnisse im höchsten Maße hinderlichen Zustände suchen, so müssen wir wohl unterscheiden zwischen dem, was in unüberwindlichen und an sich berechtigten Faktoren der modernen Kultur begründet liegt und was sich lediglich von der Oberflächlichkeit und Gedankenlosigkeit des Publikums herschreibt. Soweit es sich um gewisse praktische Fragen handelt, kann man dem Gang der Produktion nicht um künstlerischer Rücksichten willen in die Zügel fallen und ihm ein langsames Tempo aufdrängen. Wie wollte man sich das auch denken? Soll man etwa verlangen, dass ein Neubau statt eines Jahrs ein Menschenalter in Anspruch nehmen muss, und dass eine technische Erfindung, etwa ein neuer Heizkörper jahrelang im Magazin stehen bleibt, bis ein Künstler für dessen ästhetische Erscheinung die ausgereifte künstlerische Lösung gefunden hat? Da gibt es eben nur ein Mittel, aber ein *sicheres*, das gegen alle übereilten Geschmacklosigkeiten und Modefexereien hilft: das ist die *Einfachheit*, das strikte Einhalten der Linie des Streng-Sachlichen. Das Natürlichste ist noch immer das künstlerisch vollendetste gewesen, in der logischen Einheit von Form und Zweck liegt das fundamentale Gesetz aller Stilschönheit. Wir haben ja das schlagende Beispiel an unserer Maschinenbaukunst. Je mehr sich die Maschinen technisch vervollkommnet haben, desto eleganter, wohlproportionierter sind sie geworden. Die beste Maschine ist auch die schönste — das ist eine goldene Lehre auch für jeden Architekten und Kunsthandwerker. Was den Gesetzen organischer Zweckmäßigkeit entspricht, das trägt seine Berechtigung in sich und kann allen Launen des wetterwendischen Modegeschmackes trotzen.

Freilich müsste auch das Publikum Vernunft annehmen und nicht mit seiner oft wahrhaft kindischen Ungeduld und Launenhaftigkeit die Ungemütlichkeit der modernen Arbeit noch in ganz überflüssiger Weise auf die Spitze treiben. Jeder Architekt weiss ein Lied zu singen von den Bauherrn, die heute einen Plan bestellen und womöglich morgen schon in das neue Haus einziehen möchten. Jeder Kunstgewerbehändler fürchtet jene Damenkundschaft, die immer nur nach dem Allerneusten fragt und eine künstlerische Vase deshalb nicht kauft, weil sie die gleiche »*schon* vor einem halben Jahr« irgend wo gesehen hat. Es liegt darin eine grobe Herabsetzung der Kunst, die man damit auf eine Stufe stellt mit dem ersten besten Modeartikel. Gewiss soll gegen die Berechtigung der Mode *innerhalb ihres eigenen Gebiets* durchaus nichts gesagt sein — aber die Wertschätzung eines Kunstwerks hängt denn doch von andern Faktoren ab, als die eines Damenhuts. Hier sollte das kaufende Publikum seinen Ehrgeiz nicht darin setzen, das *Neueste,* sondern das *Beste* zu besitzen. Künstlerische Qualitäten vergehen bekanntlich nicht mit dem Alter, da macht gerade die *Dauer* den Wert des Besitzes. Wenn man von einem Gegenstand befürchtet, dass er in einem Jahr nur noch die Hälfte seines Einkaufpreises wert ist, da kann man sich schon im Voraus sagen, dass man nach falscher Münze greift. Wer den Schaden hat, ist das Publikum — und die Kunst, die dadurch in die Atmosphäre eines ungesunden Fabrikbetriebs hineingehetzt wird. Freilich liegt auch hier der grösste Teil der Verantwortung auf den Schultern der *Verkäufer.* Sie haben durch eine gedankenlose Unterwürfigkeit die Unarten des Publikums grossgezogen, statt dagegen anzukämpfen. Auch in diesem Sinn müsste eine Erziehung des Publikums bei den Händlern anfangen. —

PROF. KARL WIDMER—KARLSRUHE.



MARGARETE VON BRAUCHITSCH—MÜNCHEN. Gestickte Kissen.

MARGARETE VON BRAUCHITSCH.

Wenige Jahre erst trennen die bekannte Kunstgewerblerin Frau Margarete v. Brauchitsch von ihren Anfängen, und doch muss sie schon heute als eine der vorzüglichsten weiblichen Kräfte auf dem weiten Gebiete der Innen-Dekoration anerkannt werden. Während sonst in der Regel auch hier die Frauen die männliche Arbeit zu kopieren pflegen, erscheint bei ihr der kluge, scharfe Blick und der praktische Sinn des Weibes als grosser positiver Vorzug, und diesem Umstande hat M. v. Brauchitsch wohl den raschen Erfolg zu danken, der ihr zuteil geworden ist. Ja, sie hat sogar schon eines der Hauptziele der modernen kunstgewerblichen Entwicklung, die Vereinigung von Kunst und Unternehmertum, praktisch verwirklicht. Ihr Atelier ist nicht bloß Zeichenraum, sondern auch Werkstätte, wo für eigene Rechnung gearbeitet wird und wo die Ausführung dem Entwurf, die Praxis der Theorie in jedem Augenblicke korrigierend und richtunggebend zur Seite steht.

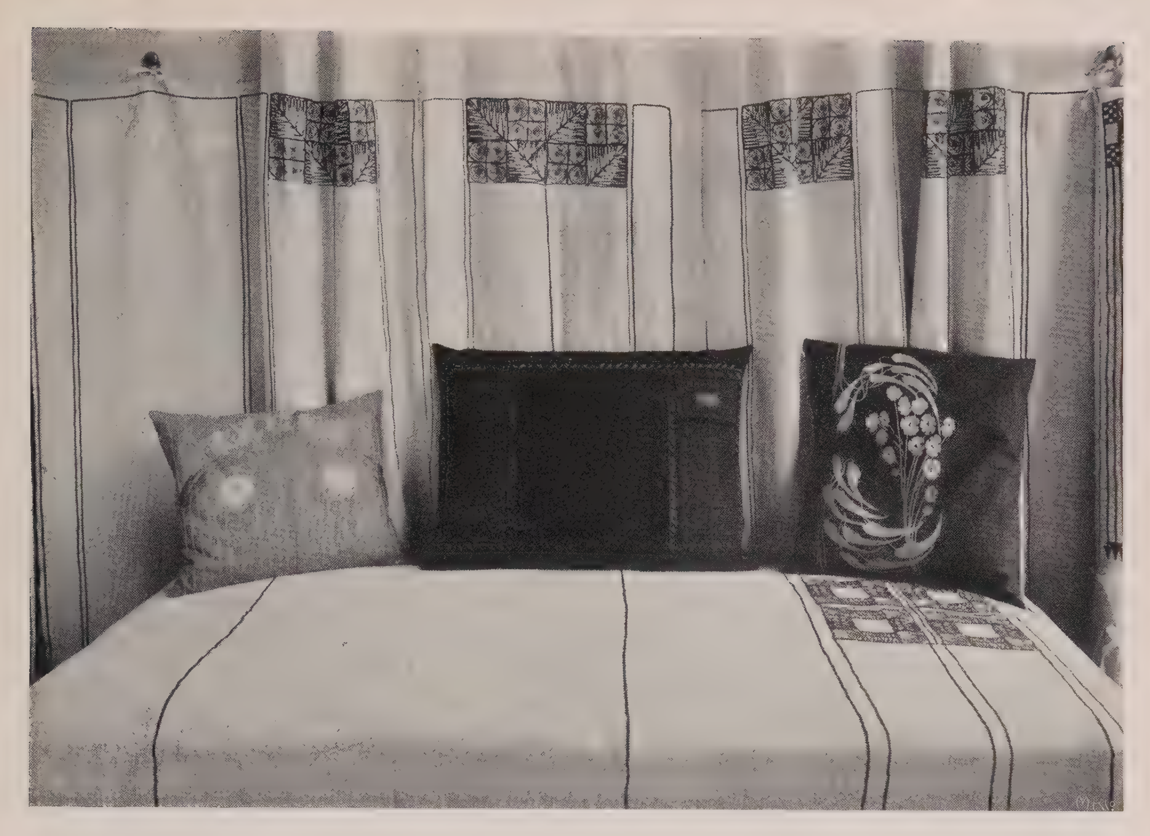
Mit Konkurrenzen aller Art hat sie angefangen und war besonders bei den zahlreichen Preis-Ausschreiben der »Deutschen Kunst und Dekoration« öfters als Preisträgerin zu nennen. Allmählich hat sie sich dann der Hauptsache nach auf die Stickerei verlegt, um jetzt den Kreis ihrer Wirksamkeit wieder zu erweitern und ihn auf das ganze Gebiet der Innen-Ausstattung und der Flächenkunst auszudehnen. Eine solche Entwicklung spricht deutlicher als alle Theorie für die grosse innere Einheit des modernen dekorativen Prinzips, das durchaus kein engherziges Spezialistentum züchtet, sondern die schönste Universalität ermöglicht, wenn nur die Person genug Ausdehnungslust mitbringt. Es ist in der Tat gar nicht einzusehen, warum jemand, der ein feines Gefühl für das Zweckdienliche und Materialmögliche in der Stickerei bekundet, nicht denselben Vorzug auch bei Entwürfen zu Tapeten, Vorsatzpapieren, Bucheinbänden und dergleichen bewähren könne. Stoffe und Zwecke wechseln, aber das dekorative Prinzip, der Blick für das im einzelnen Fall Angebrachte, bleibt sich gleich. Diese Fähigkeit feinen Verständnisses für den in den Formen wandelbaren, im Geist aber stets beharrenden Sinn der modernen Dekoration öffnet der freiesten Betätigung Tür und Tor, und so wird ja wohl auch M. v. Brauchitsch, aus der Energie ihrer bisherigen Entwicklung zu schliessen, in noch anderen Zweigen der dekorativen Kunst die Vorzüge bewähren, die ihre heutigen Arbeiten auszeichnen.

In den mächtigen Schaufenstern des Möbel- und Teppichhauses *Pössenbacher*—



MARGARETE VON BRAUCHITSCH—MÜNCHEN. Gestickte Kissen und Wandbehänge.

München befand sich vor einiger Zeit ein Innenraum von Frau von Brauchitsch nebst einer Ausstellung zahlreicher, mit Stickerei versehener Kissen. Der Raum qualifiziert sich als *Ankleidezimmer* oder als *Baderaum,* je nachdem man die durch einen Vorhang abgeschlossene Ecke zur Unterbringung der Garderobe oder der Badewanne benutzen will. Jedenfalls tragen Divan, Tisch, hochlehnige Stühle und kleine Sessel auch der Bequemlichkeit vollauf Rechnung und machen den Raum, über seine spezielle Bestimmung hinaus, auch zu einem angenehmen Aufenthalt. Das Lieblingsmaterial der Künstlerin, die Stickerei, drängt sich auch hier zu beherrschender Rolle vor. Das ganze Zimmer ist ein wahrer Triumph der Stickerei. Um die Wände zieht sie sich, überall in Verbindung mit grobem Bauernleinen, als Behang, über dem Tisch liegt sie als Tischdecke, sie schmückt den breiten Divan, sie kehrt auf den Bezügen der hochlehnigen Stühle, auf den Vorhängen am Toilettetisch und den Fenstergardinen wieder, sie wird hinter den Glasscheiben des Wäscheschrankes als Füllung sichtbar, sie liegt auf den Kissen, die auf Divan und Sessel verteilt sind, sie erscheint auf den Stuhlbehängen, die wie gesteifte Röckchen nett und zierlich um die Füsse der kleinen Sessel hängen. Weiss ist der Grundton, der aber durch das Schwarz und Blau der Stickerei, durch den eleganten Faltenwurf des Leinens reizvoll belebt wird. Man hat den Eindruck, dass nur eine Dame zu einer solchen Konzeption gelangen konnte, so nett, leicht, geputzt und — waschbar ist alles. Waschbar! Welche Seligkeit für die Hausfrau! Sogar gegen das Verziehen der Leinwand sind geeignete Vorkehrungen getroffen. Ebenso sind es praktische Erwägungen, die die Künstlerin von einer ausgedehnteren Verwendung der Applikation zurückgehalten haben, da zwei verschiedene Stoffe sich leicht in unschöne Falten ziehen. Den Hausfrauen geben wir zur Würdigung der Solidität ihrer Arbeit das Rezept auf, vermittelst dessen sie gleichwohl die Wirkungen der Applikation erreicht: das betreffende Feld wird erst in der Grundfarbe unterstickt und dann darauf das Muster gesetzt.



MARGARETE VON BRAUCHITSCH—MÜNCHEN. Gestickte Kissen uud Wandbehänge.

Das Motiv dieser Stickerei könnte kaum einfacher und schöner sein: Rosetten, ein paar Blätter, ein paar schlanke Linien, das Ganze ein klein wenig an den reifen, pikanten Wiener Stil erinnernd. Die grosse Divandecke erachtet die Künstlerin durch ein viermal geteiltes Stickereiviereck genügend geziert, und es ist in der Tat erstaunlich, wie dieser eine Fleck die grosse weisse Fläche in allen ihren Teilen dekorativ belebt. Auch die weisslackierten Möbel atmen ein wenig Wienerischen Geist. Da ist die kastenartige Form des Tisches, da sind die leichten Linien in den Vergitterungen am Wäscheschrank, da ist vor allem der feine, ästhetische, leichtsinnige Eindruck des Ganzen, den wir an den Erzeugnissen der Donaustadt lieben gelernt haben. Was macht's, dass die Lehnen der zwei Stühle etwas gar zu hoch, dass die ornamentalen Vergitterungen am Schrank gar zu leicht, zu wenig »hölzern« sind? Solche Fehler sind leicht zu vermeiden und korrigieren sich bei längeren Arbeiten mit dem Material schon ganz von selbst.

Als einer Erstlingsleistung gebührt auch diesen Möbeln alle Achtung. Wie einfach und doch wie anziehend steht das reizende Toilette-Tischchen vor dem weissen Wandbehang! Und doch wirkt es eigentlich nur durch zwei dekorative Mittel: Stickerei und Glas, letzteres als venezianisch geschliffene Scheibe und als Spiegel. Desgleichen stellt der Schrank vollauf seinen Mann. Kurz, die Künstlerin bewies auch hier, dass sie praktisch denkt und einen Innenraum sehr wohl als ästhetische Einheit empfinden und gestalten kann.

Die ausgestellten *Kissen* zeigen die mannigfaltigsten ästhetischen Wirkungen und reiche Abwechslung in den Mitteln. Neben der rein linearen Wirkung des Ornamentes zieht sie auch den Gegensatz zwischen der Farbe des Grundes und der Stickerei als ästhetisches Mittel heran. Bald ist der Eindruck diskret, zurückhaltend, vornehm, bald entfalten die kleinen Dinger leuchtende, warme Farbenpracht, bald wird durch Kontraste, bald durch Harmonien gewirkt. Ein gewählter, sicherer Geschmack tritt klar bei allen Stücken hervor. W. MICHEL—MÜNCHEN.



MARGARETE VON BRAUCHITSCH—MÜNCHEN. TOILETTEN-TISCH.



MARGARETE VON BRAUCHITSCH—MÜNCHEN. STUHL UND WÄSCHE-SCHRANK.



MARGARETE VON BRAUCHITSCH—MÜNCHEN. BADE- ODER ANKLEIDE-ZIMMER.



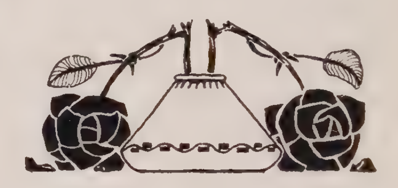
MARGARETE VON BRAUCHITSCH—MÜNCHEN.

BADE- ODER ANKLEIDE-ZIMMER.



ADOLF BREDOW—STUTTGART. I. Preis.

ERGEBNIS DER PREISAUSSCHREIBEN FÜR EIN EINFACHES GRABMAL UND EIN GRABRELIEF : : : : AUSGESCHRIEBEN VON DER PERMANENTEN AUSSTELLUNG MODERN. GRABMÄLER ERSTER DEUTSCHER KÜNSTLER IN MÜNCHEN : : :



Protokoll über die Sitzung der Preisrichter.

Die ausschreibende Gesellschaft, aus deren Ateliers schon seit Jahren künstlerische Arbeiten ausgeprägtesten Charakters hervorgegangen sind, und deren Tätigkeit im wesentlichen über den Ort ihres Sitzes hinausreicht, schrieb in voller Würdigung der künstlerisch meist recht tief stehenden Zeichen des Andenkens an die Toten eine Konkurrenz aus, der in erster Linie die Idee zugrunde lag, unter Verausgabung nicht allzuhoch bemessener Mittel dem Kultus der Erinnerung an Verstorbene künstlerischen Ausdruck zu verleihen und zwar unter Hinweglassung der bisher üblichen Typen sowie all jener Erscheinungen, die an eine bestimmte Stil-Architektur erinnern. Der Aufruf zog die Einsendung von 230 Entwürfen nach sich, worunter sich 38 plastische im vorgeschriebenen Maßstabe von 1 : 5 befanden. Die übrigen waren zeichnerischer Natur. Es muss gleich von Anfang an betont werden, dass sich dabei ein erfreuliches hohes Niveau künstlerischer Anschauung ergeben hat. Waren auch z. T. Arbeiten eingelaufen, deren Autoren offenbar mit dem Wesen eines ernsten künstlerischen Kampfes um die Erringung der Preise noch ebenso wenig vertraut sind, als mit den Mitteln einer einfachen, sachlichen, dabei korrekten und künstlerisch knappen Darstellungsweise, so trat doch im allgemeinen ein Reichtum an Ideen und an Selbstständigkeit hervor, die keiner Befürchtung Platz lässt, als befände sich die deutsche Kunst bereits unter jener Vormundschaft, die ihr zu wiederholten Malen, nicht zum Heile einer gesunden Weiterentwicklung zu setzen versucht worden ist. — Als Preisrichter fungierten die Herren *H. E. Berlepsch-Valendas*, Maler und Architekt aus Planegg-München, Hofrat *Alexander Koch* aus Darmstadt, *Mathias Gasteiger* und *Eduard Beyrer*, beide Bildhauer aus München. Zusammengetreten sind dieselben am 20. September 1904.

Nach mehrmaliger sorgsamer Prüfung des gesamten Einlaufes erschienen die mit folgenden Motti versehenen Arbeiten zu einer engeren Wahl geeignet:

»Kloster«; »Cito mors ruit«; »Trauer«; »Mödling«; »Am Rosenhaag«; »Ruhe«[1]; »Lenei«; »Dem Toten«; »Pax vobiscum«; »Mors«; »Andenken«; »Qwuqwuden«; »Ruhe«[2]; »Weis«; »Grau«; »Ruhestätte«; »Inkou; »Hügelgrab«; »Hierher die Inschriften«; »Dornenvoll«; »Ge-

hemmter Flug«; »Tod«; »Blumen«. Einige Entwürfe mussten von vornherein als zur Beurteilung ungeeignet ausgeschlossen werden, da die Autoren die Programm-Bestimmungen nicht beobachtet, einige derselben auch den Entwürfen ihre Namens-Unterschrift beigesetzt hatten. Nach eingehender Würdigung aller in Betracht zu ziehenden Überlegungen wurde bezüglich der Entwürfe »Hierher die Inschriften« und »Hügelgrab« beschlossen, den I. und II. Preis zusammen zu legen und dieselben zu gleichen Teilen den Autoren zuzuerkennen. Bezüglich des dritten Preises schwankte die Entscheidung zwischen den Entwürfen »Tod«, »Gehemmter Flug« und »Dem Andenken«. Die Leiter der ausschreibenden Gesellschaft entschlossen sich auf Antrag eines Preisrichters dazu, neben dem bereits bewilligten dritten Preise zwei weitere dritte Preise zu stiften und es wurden somit den obengenannten drei Entwürfen je ein dritter Preis zuerkannt. Als Autoren ergaben sich für die ersten beiden Entwürfe Motto »Hierher die Inschriften«: Herr *Carl Huber,* Bildhauer in München; Motto »Hügelgrab«: Herr *August Schiffer,* Architekt in Düsseldorf; für die weiteren Motti »Tod«: Herr *Gustav Hense* in Magdeburg; Motto »Gehemmter Flug«: *Walter Henschel* und *Leopold Ludwig* in Düsseldorf; Motto »Dem Andenken«: *Paul Maienfisch,* Maler in Dresden.

Angekauft wurden weiter von der preisausschreibenden Gesellschaft die Entwürfe Motto »Qwuqwuden«: Otto Geigenberger in Wasserburg a. Inn; Motto »Mors«: Ernst Lincke, stud. arch., Darmstadt; Motto »Blumen«: Carl Huber, Bildhauer, München; Motto »Ruhestätte« und »Weis«: Hans Vollmer—Wien; Motto »Ruhe«: Chr. Hulbe—Hamburg; Motto »Inkou«: Aug. Schiffer, Architekt, Düsseldorf; Motto »Grau«: A. Dieterle—Kaiserslautern.



A. F. HITTENKOFER—MÜNCHEN. III. Preis.



A. W. SCHÜTTKY—MÜNCHEN. II. Preis.

Als Lösung der Aufgabe: »Grabrelief« waren acht plastische Entwürfe eingegangen, unter denen nach genauer Prüfung in Auswahl kamen: Motto »Vergänglichkeit«; »Trauernder Engel«; »Paris«.

Obschon die Verwendbarkeit des Entwurfes Motto »Vergänglichkeit« durchaus *nur* an künstlerische Voraussetzungen gebunden erscheint und in seiner Fassung kaum der allgemein herrschenden Anschauung über das Wesen eines Grabreliefs im landläufigen Sinne entspricht, konnten sich die Preisrichter doch der Ansicht nicht verschliessen, dass hier eine künstlerisch tüchtige Arbeit vorliege und erkannten demzufolge dieser Arbeit den ersten Preis zu. Als des zweiten Preises würdig wurde der Entwurf Motto »Trauernder Engel«, als für den dritten geeignet der Entwurf Motto »Paris« befunden. Es ergaben sich als Autoren der Arbeiten: I. Preis: *Adolf Bredow,* Bildhauer, Stuttgart; II. Preis: *Anton Waldemar Schüttky,* Bildhauer, München; III. Preis: *Anton Friedr. Hittenkofer,* Bildhauer, München.

MÜNCHEN, 21. September 1904.

Eingesehen und gutgeheissen:

H. E. BERLEPSCH-VALENDAS—PLANEGG-MÜNCHEN, ALEXANDER KOCH, E. BEYRER, M. GASTEIGER.





CARL HUBER—MÜNCHEN. Grabmal, ein I.—II. Preis.

VEREINFACHEN UND STILISIEREN.

Wir haben neuerdings oft gehört, dass beim Zeichnen die wichtigste Tätigkeit im Weglassen bestehe, so wie die Kunst des Dichters eher daraus erkannt wird, was er verschweigt, als aus dem, was er erzählt. Nun scheint aber diese Kunst des Weglassens durchaus nicht so leicht zu sein; denn es genügt nicht, aus der Reichhaltigkeit der Natur willkürlich das eine wiederzugeben, das andere nicht. Dass die Zeichnung des Künstlers weniger Details enthalte, als die Natur, macht sie noch nicht zum Kunstwerk; warum sollte auch gerade eine Verminderung des Inhaltes diese Wirkung haben? Was hätte es für einen Sinn, neben dem Reichtum der Natur einen ärmlichen Abklatsch von ihr herzustellen? Die Kunst soll doch vielmehr das Leben steigern und bereichern! Also darf der Künstler bei jener Weglassung nicht wahllos vorgehen, er muss sie rechtfertigen durch das Mehr, das er auf der anderen Seite bietet. Und dies besteht im reineren und stärkeren Hervortreten des Wesentlichen und in der Grösse des Ausdrucks, die ohne Einfachheit nicht möglich ist. Es setzt jedoch schon eine bedeutende Einsicht in künstlerische Dinge voraus, zu entscheiden, welche Details einer Sache wesentlich sind und welche nicht, und der Künstler muss sich von vornherein im klaren sein, welche Gesamtwirkung er schliesslich erzielen will; denn je nach der künstlerischen Absicht wird bald diese, bald jene Einzelheit als wesentlich oder unwesentlich, notwendig oder störend erscheinen. Auf jeden Fall aber besteht das Weglassen nicht in einem blossen Leerlassen der Stelle, wo das überflüssige oder störende Detail sich befand. Denn in der Natur hängen alle Dinge zusammen und eins ist vom andern bedingt und beeinflusst. Wenn wir also einen Stein aus dem grossen Bau herausnehmen, ist Gefahr, dass seine Nachbarschaft, die er doch durch seine Gestalt mitbestimmte, ohne ihn nicht mehr restlos verstanden werde. Das Neue, Einfachere, was wir an die Stelle des Komplizierten, mit Zufälligkeiten Behafteten setzen, muss in sich ebenso notwendig und

durch sich selbst verständlich sein; der Eindruck, dass etwas weggelassen wurde, darf nicht aufkommen. Dies gelingt nur, wenn wir für das komplizierte ein einfacheres Gebilde vollständig neu erfinden, wenn also unsere Phantasie eine Neuschöpfung vornimmt und für die wirkliche Welt ein einfacheres, grosszügigeres Analogon sich ersinnt und auf dem Papier oder der Leinwand zur Darstellung bringt. Ohne Phantasie kommt in der Tat, wie auch Liebermann ausgesprochen hat, kein Kunstwerk zu stande, mag es noch so realistisch zu sein scheinen. . . . .

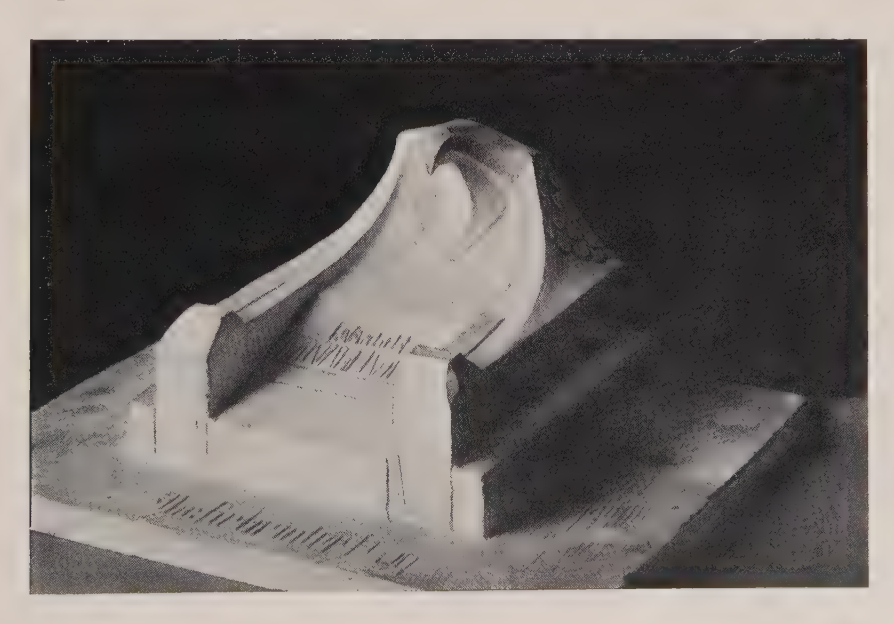
*

Die Grenzen der einzelnen Künste lassen sich theoretisch schwer feststellen. Welche Theorie ist noch nicht durch Tatsachen hinterher desavouiert worden? Die einzige Beschränkung scheint jede Kunst vielmehr in sich selbst zu tragen, indem die Mittel, deren sie sich bedient, nur eine bestimmte Verwendung zulassen und nur gewisse Wirkungen hervorbringen können. Je nach dem wird die betreffende Kunst über ein weites oder enges Feld verfügen, und mehr oder weniger Mannigfaltigkeit in der Ausübung ermöglichen. Auch die Wahl der Vorwürfe wird bis zu einem gewissen Grade durch die Technik beeinflusst. Wenn auch in unseren Tagen das Aquarell mitunter den schweren

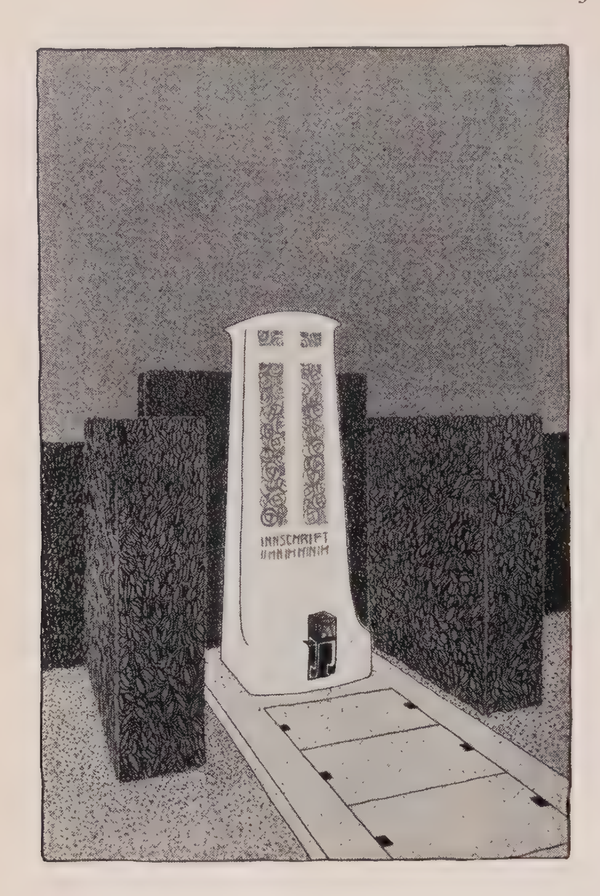


CARL HUBER—MÜNCHEN. Grabmal, angekauft.

Vortrag der Ölmalerei usurpiert und diese wiederum die Leichtigkeit und Durchsichtigkeit des Aquarells, so hat doch im allgemeinen jede Technik einen bestimmten Charakter und eine natürliche, zunächstliegende Art der Anwendung, aus denen sich dann Wesen und Gesetze der betreffenden Kunst



WALTER HENSCHEL U. LEOPOLD LUDWIG—DÜSSELDORF. Grabmal, ein III. Preis

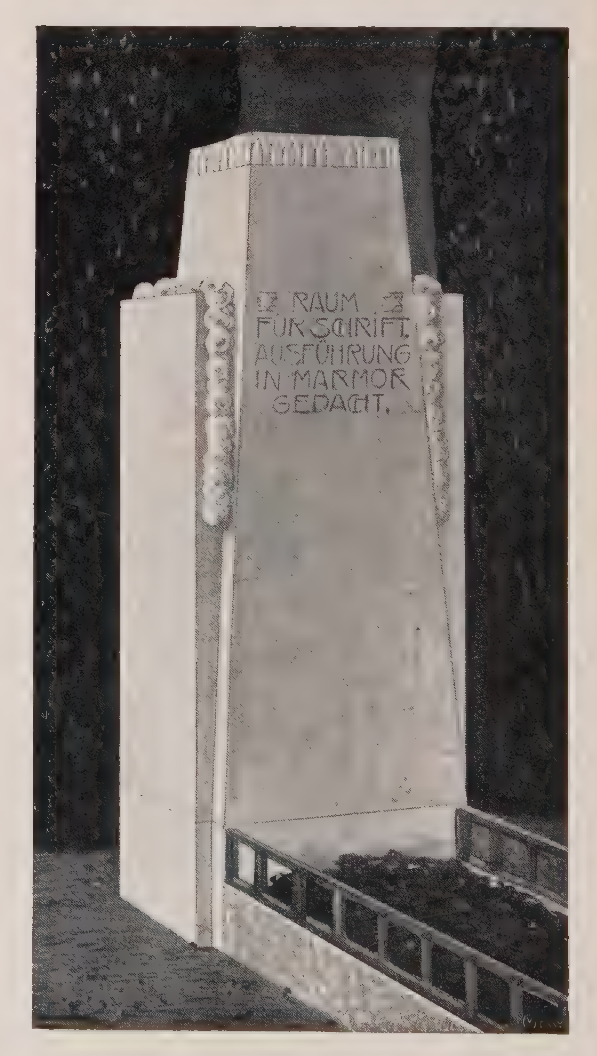


HANS VOLLMER—WIEN. Grabmal, angekauft.

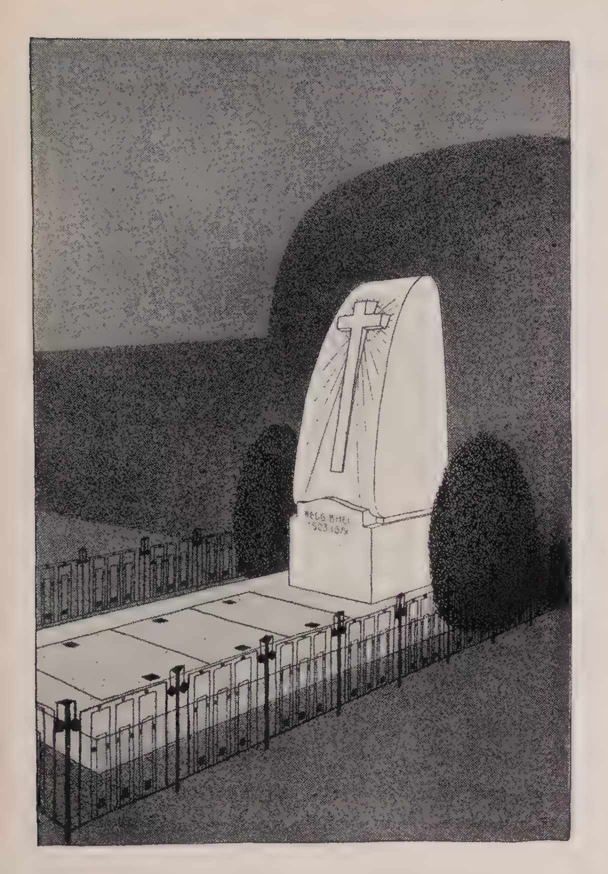
ergeben. — Zu der vollkommenen, exakten Wiedergabe der Natur wäre es nun aber fast immer nötig, der jeweils verwendeten Technik Gewalt anzutun, sie in einer ihr unnatürlichen Weise zu gebrauchen, oder gar mehrere Techniken zu vermengen. Beides verletzt gleicherweise das ästhetische Gefühl. Somit bleibt nichts anderes übrig, als von der wiederzugebenden Natur das auszuwählen, was jener Technik entspricht, und das, was ihr nicht liegt, wegzulassen. Nein, nicht einfach weglassen! Das würde den Eindruck hervorrufen, dass etwas fehle. Wieder hat der Maler oder Zeichner, mit Hilfe seiner Phantasie, etwas Neues zu erfinden, ein Gebilde, das ganz herauswächst aus den Bedingungen der Technik und den eigentümlichen Ursprung in seiner Gestalt bezeugt. Der in Öl gemalte Baum ist also nicht das sklavisch genaue Abbild des Baumes in der Natur, sondern ein Analogon, und so, wie er ist, in der Natur nicht möglich, sondern eben nur in Öl und auf der Leinwand. Die Phantasie ist beim Malen immer mit diesem Umdenken und Umdichten beschäftigt, und bei der freien Erfindung gaukelt sie dem Maler nicht beliebige Bäume und Landschaften vor, die in der Wirklichkeit verkommen könnten, sondern »Öl«bäume, Bildlandschaften, nicht wirkliche Menschen, sondern Transpositionen von solchen ins Malerische . . . .

*

Wie entstand in alten Zeiten, in den Anfängen der Kunst das *Ornament!* Es reicht ja soweit zurück, wie die ganze Kunst, es hat an ihrer Wiege gestanden. Jene Urvölker, die eben erst gelernt hatten, den Ton zur Schale zu formen, und die Wolle des Schafes zum schützenden Kleid zu weben, es trieb sie, das Erzeugnis ihrer Hände, ihrer »Kunst« zu schmücken mit mannigfacher



PAUL MAIENFISCH—DRESDEN. Ein III. Preis.

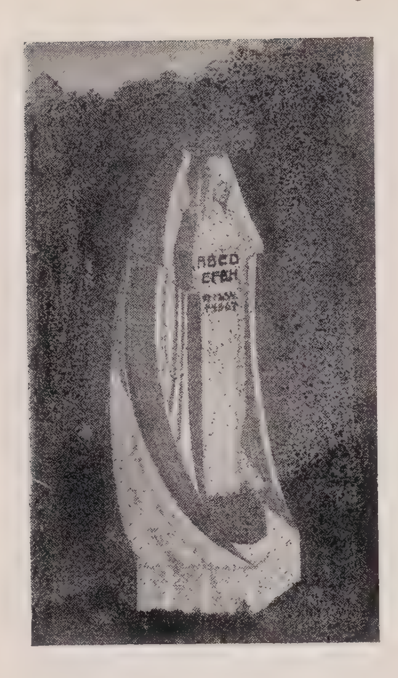


HANS VOLLMER—WIEN. Grabmal, angekauft.

Zeichnung. Damals schon hatte das Ornament einen zweifachen Ursprung. Teils waren es einfache geometrische Gebilde, wie sie durch Material und Technik veranlasst wurden, so die ersten Webemuster, die eingekritzelten Striche auf den Töpfereien; eine andere Art aber entwickelte sich aus ehedem naturalistischen Zeichnungen durch fortschreitende Vereinfachung und Stilisierung: Das Lotosornament in Ägypten, Palmette, Akanthus und anderes in Griechenland. Auch in unseren Tagen, wo das Ornament so üppig wuchert, ist es aus einem doppelten Keim entsprossen, und gibt diese verschiedene Herkunft noch jetzt zu erkennen: Da ist es auf der einen Seite die abstrakt-geometrische Art der Belgier mit dem einflussreichen *van de Velde* an der Spitze, die feierliche Linienkunst von *Behrens* und seiner Schule und die kapriziösen geometrischen Gebilde der *Wiener* — auf der andern Seite das Pflanzen- und Tierornament, angeregt seiner Zeit durch die virtuosen japanischen Holzschnitte, durch die ersten Stickereien von *Obrist,* durch Zeichnungen von *Eckmann* und manche andere. Denselben Weg nun, den einst die Lotosblume zu gehen hatte, bis sie Ornament ward, mussten und müssen auch heute diese zahllosen Pflanzen und Tiere, die wir verwenden, bei ihrer Ornamentwerdung machen. Ein blosses Steifmachen tut es da nicht; auch nicht das Umpausen um die Mittelachse; mögen wir das ganze Gebilde aus lauter Geraden und Quadraten zusammensetzen, oder den beliebten modernen Schwung hineinlegen — es wird kein Ornament. Auch damals bei der Stilisierung der Lotosblume, war eine schwierigere, künstlerische Arbeit zu leisten als blosses Weglassen von Einzelheiten oder symmetrische Anordnung. Stilisierung verlangte, wie sie auch jetzt noch verlangt, das Neuerfinden einfacherer Gebilde, in denen eine beschränkte Anzahl von den Kräften des Naturvorbildes in strengerer Ordnung sich auslebt.



AUG. SCHIFFER—DÜSSELDORF. Ein I.—II. Preis.



GUSTAV HENSE—MAGDEBURG.

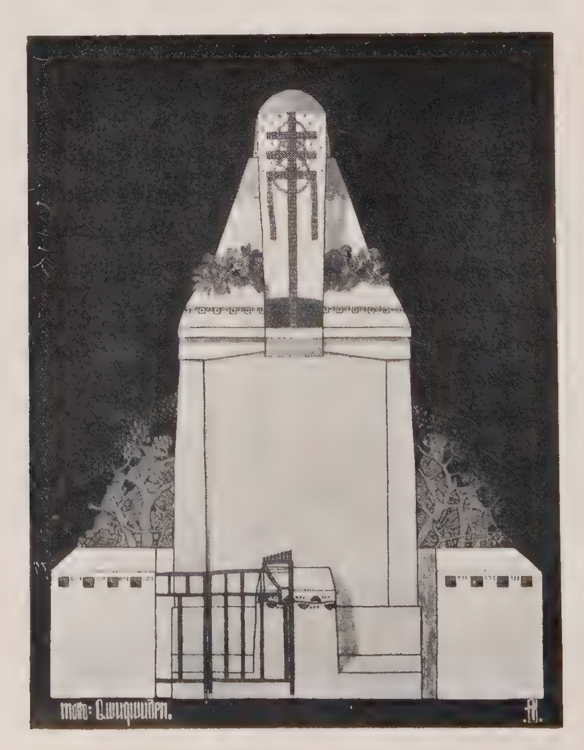


GRABMAL, EIN III. PREIS.

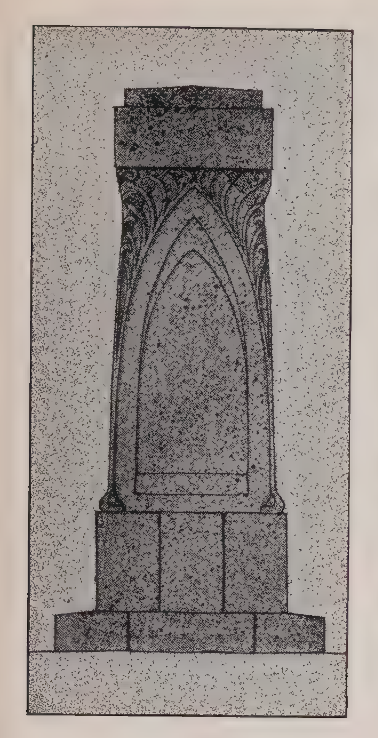
Alle Wesen der Natur bringen in ihrer Gestalt ein bestimmtes Leben zum Ausdruck. Die Form ist ihnen nicht äusserlich, lose umgelegt, sondern sie steht in direktem Zusammenhang mit den Kräften, mit dem Leben, das den Körper erfüllt; sie ist dessen notwendiger Kontur. Je komplizierter diese Kräfte, die Funktionen sind, desto komplizierter auch die Formen. Beim Stilisieren nun lassen wir nicht etwa den Höcker auf der Nase oder eine Einkerbung des Blattes weg, sondern wir holen die wesentlichen Gesetze des Körperbaues heraus, beim Menschen wie bei der Pflanze, wir studieren die Grundprinzipien der Bewegung und Massen-Verteilung und bringen diese vereinfacht und dadurch gesteigert zur Darstellung. Stilisieren ist kein blosses Weglassen . . ANTON JAUMANN.

(Fortsetzung folgt.)

OTTO GEIGENBERGER — WASSERBURG A. INN.



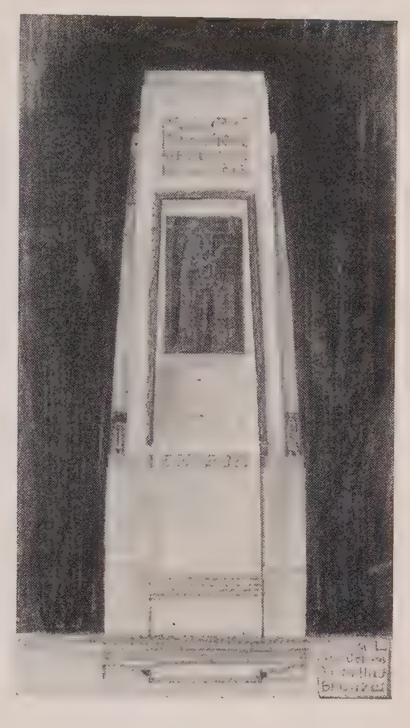
IM WETTBEWERB ANGEKAUFT.



CHR. HULBE—HAMBURG.
ANGEKAUFT.



ERNST LINCKE—DARMSTADT.
ANGEKAUFT.



A. DIETERLE—KAISERSLAUTERN.
ANGEKAUFT.



AUG. SCHIFFER
—DÜSSELDORF.

IM WETTBEWERB
ANGEKAUFT.



F. Lettré—
München.
I. Preis.
Mark 80.—.



H. Maier—
Stuttgart.
III. Preis.
Mark 50.—.



H. Maier—
Stuttgart.
II. Preis.
Mark 60.—.

Zwecks Erlangung von Entwürfen zu einem Ankündigungs-Inserat der Zeitschrift.



Hanna Hesse—Königsberg. Lob.

TRAURIG ABER WAHR



ist es, dass, wie hervorragende
de Kunstschriftsteller be-
haupten, unsere Wohnungen
in 90 von 100 Fällen
Muster der Geschmacklosigkeit
sind · Deshalb hat sich die



DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

zu ihrer vornehmsten Aufgabe gemacht, die Talmi Kunst aus unseren Wohnräumen zu verbannen und der wahren Kunst den ihr gebührenden Eingang in das deutsche Haus zu verschaffen. Versäume daher niemand, auf diese Zeitschrift zu abonnieren; sie erscheint im Verlage von



F. P. Glasemann—Magdeburg. Lob.



G. Hense—Magdeburg. Lob.



DEKORATIVE WAND-FÜLLUNG IN HOLZ-MOSAIK, NACH DEM ENTWURF VON PROFESSOR HANS CHRISTIANSEN – DARMSTADT, AUSGEFÜHRT FÜR DAS DEUTSCHE HAUS AUF DER WELT-AUSSTELLUNG IN ST. LOUIS VON G. WÖLFEL, KUNSTGEWERBLICHE ANSTALT, STUTTGART. IN DEN NATÜRLICHEN FARBEN BEINAHE AUSSCHL. MIT NATURHÖLZERN EINGELEGT, NICHT GEMALT.



GROSSHERZOG ERNST LUDWIG

UND SEINE BESTREBUNGEN ZUR HEBUNG DER WOHNSTÄTTEN-KULTUR.

Nicht Allzuviele aus der bunten Menge, die am Sonntag, den 4. Dezember gegen 11 Uhr der stattlichen Auffahrt der Wagen vor dem Ernst Ludwig-Hause zuſchauten, mögen sich darüber klar geworden sein, von welcher Bedeutung eigentlich der feierliche Akt war, der sich hier oben vollzog. Man wußte wohl, daß eine Gemälde-Ausstellung eröffnet werden sollte, wußte auch allenfalls, daß dazu von auswärts namhafte Künstler erſchienen waren, das war aber auch alles.

Und doch ist mit der Eröffnung der ersten Wander-Ausstellung des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein mehr geſchehen, viel mehr, denn diese Eröffnung zeigt der Öffentlichkeit zum ersten Male den Beginn des zweiten Teiles des großen Programmes, das sich der für Kunst und Kultur unablässig arbeitende Großherzog gestellt hat.

Der große, in goldenen Lettern über dieses Programm geſchriebene Grundgedanke ist bekannt, er heißt: Wohnstätten-Kultur.

Als Mann mit offenem Auge für die Bedürfnisse seines Zeitalters hatte der fürstliche Schützer der Kunst in geradezu glänzender Weise erkannt, daß für die Kultur eines Landes die Kultur der Wohnstätte des Einzelnen das grundlegende Moment und darum von der allerhöchsten Bedeutung sei, denn aus der Kultur der Wohnstätte und des täglichen Lebens wird das Verständnis für die hohe Kunst geboren, nicht umgekehrt, wofür England mit seiner Kultur des Komforts im gewissen Sinne den Beweis erbracht hat. So begann denn der Großherzog von diesem Gesichtspunkte

planmäßig vorzugehen und in seinem Lande den Anfang zu machen. — In welcher verständigen und doch temperamentvollen Weise dieses geſchehen ist, ist hinreichend bekannt. Die Bankerotterklärung des herkömmlichen Kunstgewerbes gab für den Weg, der zu wählen war, den Ausſchlag: es wurden junge talentvolle Künstler herbeigezogen, die nicht in der herkömmlichen Imitier- und Verballhornisierungsweise der Kunst vergangener Tage Gewalt antaten, sondern junge friſche erfindungsreiche Leute, die Begeisterung genug und den festen Willen hatten, dem modernen Menſchen sein modernes Heim zu geben und damit den Stil des XX. Jahrhunderts zu begründen, des XX. Jahrhunderts, das mit seinen Eisenkonstruktionen, seiner Elektrizität, seiner Hygiene, seiner Heiz- und Beleuchtungstechnik so viel ſchreiende Bedürfnisse hat nach neuen Schmuck- und Zierformen.

Diese Künstler mußten in enger Fühlung mit ihrem hohen Einberufer, der den sicheren Geſchmack alter ererbter Kultur mit künstleriſcher Erfindungsgabe glücklich in sich vereinigt, beginnen zu erfinden und zu ersinnen. Kunsthandwerker mußten die neuen Modelle ausarbeiten und sich in der Arbeit die nötige Schulung erwerben und so konnten denn ſchon im Jahre 1901 die Angesiedelten der Welt zum ersten Male von ihren Leistungen Rechenſchaft ablegen. — Welchem Widerspruch, welchem Spott anfangs diese geniale Veranstaltung, die bloß als ſchöpferiſche Tat genommen, ſchon das höchste Lob verdient hätte, begegnete, ist bekannt. Doch da das Gute und Gesunde sich ſchliesslich immer Bahn bricht, so sieht es heute nach 3 Jahren ſchon anders aus und die Fachwelt gibt jetzt gerne zu, daß Darmstadts künstleriſche Produktionen ein gewaltiger Faktor im deutſchen Kulturleben geworden sind, und dass seine Schöpfungen, wie sie sich auf Ausstellungen und in der Literatur lebensvoll darstellen, das größte Interesse verdienen. — Wohl nur in Laienkreisen wird noch etwas von der höhniſchen Zweifelsucht, mit dem ein Teil der Presse der ersten Ausstellung der Künstler-Kolonie begegnet war, verspürt, aber auch diese Wirkungen werden bald aufhören, denn die Tatsachen sprechen deutlicher, als es lobende oder tadelnde Worte vermögen.

Aber nicht nur Darmstadt selbst ist ein Ort geworden, wo Wohnstättenkultur herrſcht, auch das übrige Hessenland wird ſchon davon durchdrungen und zeigt deutliche Spuren erster Ansätze.

Ein bekannter Maler sagte mir einmal: „Wenn man jetzt nach Hessen kommt, so ist es, als sei man in eine andere freundlichere Welt geraten, überall merkt man die Spuren einer planmäßigen Verbesserung der Bauart, ein geſchmackvolles Anſchmiegen an das pietätvoll bewahrte Alte, ein Schonen des Landſchaftsbildes, sogar die Bahnhöfe, die bei uns gewöhnlich nichts anderes sind, als entsetzlich verrußte Backsteinkasten, haben hier dank der Wachsamkeit der Regierung ein gefälliges Äußere und entbehren selten einer fröhlichen Poesie“. Wer Hessen kennt, wird dem, der diese Worte sprach, nur Recht geben können.

Natürlich genügen dem unermüdlichen Förderer der Künste diese Resultate noch nicht, seine ideale Begeisterung will mehr, und wer das Glück gehabt hat, einmal mit dem hohen Herrn über den weiteren Ausbau seiner Ideen zu sprechen, der wird das wissen. Viel, gar zu viel ist noch zu tun, das Haus des kleinen Mannes, der wenig Mittel zur Verfügung hat, seine Schönheits-

Ideale zu verwirklichen, muß noch besonders berücksichtigt werden, die Töpferei, die in Hessen früher hoch in Blüte stand, bedarf der Neubelebung und mit ihr noch manches andere.

Vor allem aber verlangt der zweite Teil des großherzoglichen Programmes noch der Durchführung und damit ist denn in diesem Sommer ein kräftiger Anfang gemacht. Dieser zweite Teil umfaßt die Pflege der freien bildenden Künste, die ja in jedem Kulturstaate einen Teil der höchsten und letzten Aufgaben zu erfüllen haben. Man konnte jetzt mit der Verwirklichung dieses zweiten Teiles beginnen, da der materielle und ideelle Erfolg der letzten Sommer-Ausstellung bewies, daß die Bestrebung zur Hebung der Wohnstätten-Kultur sich in gesunder und kräftiger Entwicklung befinden, daß es also hier nur gälte, ruhig weiterzuschaffen und am Gebäude des neuen Stiles zu feilen und zu meißeln.

Daß der Großherzog an die Durchführung dieses zweiten Teiles mit demselben Temperament und derselben nur ihm eigenen Genialität gegangen ist, wird niemanden Wunder nehmen. Was er erreicht hat, ist denn auch ein Werk, das eine weniger suggestive Persönlichkeit kaum hätte ins Leben rufen können. Es bedeutet die schon lange erhoffte Zusammenschließung südwestdeutschen Kunstschaffens und es heißt: „Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein“. Ein Stück von dem, was dieser Verband bezweckt, liegt schon in seinem Namen. Er umfaßt als Mitglieder zahlreiche Künstler und Kunstfreunde aus den Städten Darmstadt, Düsseldorf, Frankfurt, Karlsruhe, Straßburg, Stuttgart und den Gebieten Hessen, Hessen-Nassau, Rheinprovinz, Frankfurt a. M., Baden, Elsaß-Lothringen, Württemberg. Seine Aufgabe soll vor allem die Pflege der künstlerischen Eigenart der genannten Gebiete, die Unterstützung junger Talente, Anregung weiterer Kreise durch Veranstaltung von Wander-Ausstellungen, und die Förderung eines besseren Absatzes von Kunstwerken überhaupt – sein. Daß damit für Künstler, Kunstfreunde und Publikum von südwestdeutscher Stammesart etwas Vortreffliches geschaffen wurde, wer wollte das bezweifeln?

Als erste Tat dieses Verbandes haben wir die am Sonntag, den 4. Dezember feierlich eröffnete Ausstellung im Ernst Ludwig-Hause zu betrachten.

DIE AUSSTELLUNG DES VERBANDES DER KUNSTFREUNDE IN DEN LÄNDERN AM RHEIN.

Will man sein Urteil über diese Ausstellung in wenige Worte fassen, so kann man sagen, klein aber fein, viel aber nicht Vieles. – Dem intimen Charakter des Ernst Ludwig-Hauses entsprechend, und auch den Absichten des Großherzogs gemäß, der vor allem Werke, die sich für Ausschmückung von Wohnstätten eignen, also für Wohnungskultur in Betracht kommen, ausgestellt wissen wollte, herrscht das intime Moment in den ausgestellten 126 Kunstwerken entschieden vor. Monumental-Kunst ist gar nicht vertreten, ebenso wenig sind dekorative Entwürfe zur Ausstellung gebracht. Vor allem ist es die hessische, die badische, die württembergische Landschaft, die in stimmungsvollen Bildern reich vertreten ist, darunter in wahren Perlen der Heimatkunst, ferner finden sich Interieurs, Architekturen, Volkstypen und einige Genreszenen, meist aus denselben Gebieten.

Unter den ausstellenden Künstlern sind selbstverständlich gar viele wohlbekannte Namen, ebenso wie man unter den Bildern gar manchen alten Bekannten aus früheren Ausstellungen begegnet. Um einen Begriff zu geben, welche Persönlichkeiten vertreten sind, sei eine Anzahl der Namen kurz aufgezählt, die die Ausstellung zieren: Darmstadt tritt mit Bader, Beyer,

Beyer-Becker, Hölſcher, Küstner, Kröh, Hartmann, Wondra, Kempin, Altheim auf den Plan. Unter den Frankfurtern finden wir Steinhausen und die Röderstein neben anderen tüchtigen Künstlern. Unter den vielen wohlbekannten Düsseldorfern glänzt Otto Sohn durch eine berückend gemalte Tafel,die wie es heißt dem Großherzog in Würdigung seiner Verdienste vom Verbande überreicht wurde. Karlsruhe ist mit der Phalanx seiner Starken erſchienen, Thoma ſchreitet darin, Dill, Kampmann, Schönleber, Trübner, Grethe, Volkmann, Weißhaupt und Keller. Unter den Straßburgern zeichnet sich der geſchätzte Joseph Sattler aus, der mit einer seiner wundervollen unheimlichen graphiſchen Delikatessen vertreten ist, neben Bergmann, Schneid, Stoßkopf u. a. aus. Von Stuttgart haben wir Graf Kalckreuth mit seinem grossen Erntebilde, den feinen Haug, sodann Strich-Chappell, Friedrich Keller, Eckner, Wulff, von Cronberg Kinzley und Wucherer. Von Mainz Sutter und Best. Zwei extrem moderne ſchickt Hagen i. W. ins Treffen, eine etwas magere Impression von Prof. Rohlfs und eine nicht recht ausgegorene Arbeit von E. R. Weiß, deren Naivität jedoch auf manche bestrickend wirken muß, da sie zur Verlosung angekauft worden ist. Hoffentlich hat der Gewinner Verständnis für den bizarren Künstler.

Das auffallendste Bild der Ausstellung ist entſchieden das des talentvollen Düsseldorfers Jodocus Schmitz, der offenbar über ein starkes Temperament und eine große koloristiſche Begabung verfügt. Am besten gelungen ist entſchieden das Mittelbild, mit dessen farbiger Leuchtkraft allerdings die etwas matten Flügel nicht recht balanzieren. Jedenfalls verspricht Schmitz etwas!

Die Plastik ist mit 13 Nummern vertreten, Prof. Habich manifestiert seine glänzende Bronze-Technik an einer überaus feinen Porträt-Büste des Herrn Dr. P., Dr. Greiner zeichnet sich durch die feine Plakette des historiſchen Vereins aus, Prof. Volz aus Karlsruhe bringt eine lebensvoll aufgefaßte Büste von Hans Thoma und Ringel d'Illzach aus Straßburg stellte eine köstliche Blumenvase aus emailliertem Steingut, die japaniſchen Esprit ausstrahlt, um mit diesen nur die hervorstechendsten Arbeiten aus diesem Gebiete zu nennen.

Als getreuen Mentor erhält der Besucher einen sehr ſchönen und übersichtlichen Katalog mit Buchſchmuck von Cissarz und etlichen verſchieden zu bewertenden Original-Zeichnungen verſchiedener Künstler. Thoma, Grethe, Steinhausen, Bochmann, Bader und Daubner sind wohl am glücklichsten vertreten.

Das Arrangement der Ausstellung muß als würdig, geſchmackvoll und angemessen bezeichnet werden. Die Wände der einzelnen Kabinetts sind nach den Grundsätzen moderner Ausstellungs-Technik mit verschiedenartigem Rupfen in bleigrauen, ſchiefergrauen, ockerfarbenen und rötlichen Tönen bespannt und bringen die ausgestellten Werke in den meisten Fällen zu voller Geltung. Cissarz, Habich und der bekannte Mäcen und Böcklin-Sammler Oberst Freiherr von Heyl tragen wohl das größte Verdienst an der Ausstattung, die dem intimen Charakter der Ausstellung richtig Rechnung trägt.

Angenehm werden diejenigen, die Erwerbungen zu machen wünſchen, es empfinden, daß die Preise der Kunstwerke in einer im Geſchäftszimmer ausliegenden Liste genau und durchaus nicht hoch festgelegt worden sind, wodurch manche Unzuträglichkeiten, wie sie sich auf anderen Ausstellungen häufig einzustellen pflegen, in der Wurzel beseitigt werden. Leider ist es nicht der Platz im Rahmen dieses Aufsatzes mehr als impressionistiſch von der fesselnden Ausstellung zu reden, obwohl sie entschieden eine eingehendere Würdigung verdiente und obwohl manches ausgezeichnete Werk näher besprochen zu werden wert wäre.

✿

Alles in allem kann Hessen stolz sein auf diese erste Ausstellung und auch auf den, der sie angeregt hat, auf den ideal denkenden Menſchen und den gottbegnadeten Fürsten, der nie müde wird, der Menſchheit die ſchönste Blüte menſchlichen Geistes, die heilige erlösende Kunst in allen ihren Äußerungen zu vermitteln.

KUNO GRAF von HARDENBERG.



PROF. ALFRED MESSEL—BERLIN. Warenhaus Wertheim in Berlin.

Der Neubau des Warenhauses Wertheim in Berlin.

Es gibt ein Buch, das nur Wenige kennen mögen, weil es so unliterarisch als eben möglich ist, und doch ist es eine wahre Fundgrube unvergesslicher Eindrücke: Es ist das statistische Jahrbuch der Stadt Berlin. Lebt Phantastik wirklich nur in den Tagen der Vorzeit, nur in den Riesengestalten von hundert Ellen Höhe, die mit Sieben-Meilen-Stiefeln über die Länder gingen? Ich meine, aus diesem Buch steigt zwar nicht die Phantastik einer dunklen Überlieferung, aber eine andere empor, die in hellster, lebendigster Gegenwart wurzelt: die der gigantischen Zahlen. Ein neues Märchen, das entsteht, wie auch die andern, alten entstanden sind. Wie dort jeder Erzähler, jeder Hörer ein Weniges hinzutut, dass die Gewaltigkeit der Figuren, die Ungeheuerlichkeit ihrer Taten unaufhörlich wächst, so bringt hier jedes neue Jahr ein gewaltiges Anschwellen, ein Wachstum der Zahlenriesen, das nicht abzusehen ist. Freilich das Buch allein kann den Leser mit dieser neuen, modernsten Phantastik nicht erfüllen, das kann dem Fremden, dem West- und Süddeutschen und allen denen, die eine stille Abneigung gegen diese als nüchtern, kalt und norddeutsch verschrieene Riesenstadt hegen, einzig und allein eine Stunde geben, die sie in diesen Tagen im Getümmel der Leipziger Strasse zu verbringen vermöchten. Aus dieser Stunde müssten sie, wenn sie einer Deutung solcher Erlebnisse fähig sind, die Gewissheit mitnehmen, dass hier aus diesen wilden, nicht einzudämmenden Äusserungen des Lebens, trotz aller sprichwörtlichen Kunstfremdheit der Stadt und ihrer Bewohner, eines Tages eine Kunstform steigen muss, die heute wie zu allen Zeiten der oberste Abschluss solcher riesiger Lebensäusserungen sein wird. Auf die Gegenwart mag der Pariser, der Münchner, der Wiener ein wenig ahnungslos noch herabsehen. Dass die Zukunft eine andere, grössere sein wird, das ist heute kein vager Optimismus mehr, keine blosse Redensart. Den Fremden kann man an eine Stelle der Stadt führen, wo er selbst vor diesem Anfang steht, vor ein Haus, von dem ich wohl nicht allein glaube, dass seine geschichtliche Stellung als Ausgangspunkt einer neuen Entwicklung verbürgt ist. Es ist das Werk Alfred Messels, das Warenhaus Wertheim, und ganz im besonderen der Abschluss des ganzen Gebäudes an der Haupt-



front, der neue Teil am Leipziger Platz. — Eines Hauses Fassade ist nicht das wichtigste an ihm. Aber sie ist nun einmal dasjenige, was eine ungleich grössere Zahl von Menschen, als die Besucher des Inneren sie ausmachen, kennen lernt und täglich vor Augen hat; sie vermittelt sozusagen die öffentliche Rolle, die das Gebäude spielt, und die Bildwirkung ist vielleicht die erste und letzte Frage zugleich. Messel hat für sie eine Lösung gefunden, die seine ihm mehr oder weniger zugetanen Kollegen möglicherweise kritisieren, aber jedenfalls nicht übertreffen können. Denn er hat in ihr die beiden Elemente verbunden, die in eins gegossen werden müssen und mit denen es einem durchschnittlich Begabten trotzdem nie gelingen wird: den Ort und die Idee, den Sinn, den Zweck.

Sicher lag die Aufgabe hier so schwer wie möglich. Der Bauplatz liegt in der Einmündung der allerwildesten, lärmendsten Berliner Verkehrs-Strasse, der Leipziger Strasse, auf dem Leipziger Platz, dessen ziemlich breites Oval von stillen, vornehmen Häusern im Palais-Charakter, Ministerien, grossen Bureaus und Privathäusern umstanden ist. Sie alle treten vom Ufer des grossen Verkehrsstromes zurück, indem nur eine Axialstrecke den Platz von Osten nach Westen überquert. Alte Bäume und weite Rasenplätze scheiden die Gebäude der Umfassung vom Trubel des Fussgänger-Verkehrs und der unzähligen Wagen.

Diesem grundverschiedenen Charakter des Platzes und der Strasse in einem und demselben Eckgebäude gerecht zu werden, konnte eigentlich als unmöglich gelten. Aber man müsste die Geschichte des Städtebaues nur einmal daraufhin ansehen, wie unzählige der vollkommen bewältigten Bauplätze von vornherein auch für den Laien als ganz unbrauchbar erscheinen mussten. Und man wird einsehen, dass die dreidimensionale Kunst der Architektur in dieser Beziehung kein Hindernis kennt, dass eine Lösung immer möglich bleibt. Diese eine zu finden, ist freilich nur die Sache grosser Meister. Und Messel ist es geglückt.

Das Grundstück spielt in seiner Lage die Rolle des Brückenkopfes. Das Gefühl des Beschauers, der von Westen, also vom Platz her, in die unabsehbar lange Leipziger Strasse hineinschreitet, erwartet, schon auf weite Entfernung diesen Anfangspunkt aufs stärkste betont zu sehen, eine kraftvolle Einleitung zu fühlen. Eine Aufgabe, die in Berlin schon unzähligemale gegeben war, die aber, wenn man von dem trivialen und bis zum Widerwillen wiederholten Eckturm-Motiv absieht, nirgends ernsthaft gelöst worden ist. Abgesehen davon, dass Messel ein solches abgetrabtes Mittel nicht verwenden würde, verbot sich die Aufstellung einer steilen Vertikalen gegen den Platz hin auch aus der ruhig-vornehmen, horizontalen Gliederung all der Gebäude an seiner Peripherie, weil sie das ganze Bild des Baukomplexes förmlich aufgespiesst hätte. Diese Erwägungen, dass die Front von einigen zwanzig Pfeilern, wie sie an der Leipziger Strasse an den älteren Teilen des Gebäudes steht, nicht auf den Platz umbiegen dürfe, dass ihn das revolutionieren



müsste, andererseits, dass Anpassung an die horizontalen Schichtungen der Gebäude am Platz die stark betonte Vertikale der Strassenfront nicht einfach verleugnen dürfe, musste von selbst den Weg zeigen. Es konnte sich nur gleichsam um eine Resultierende dieser Bedingungen handeln.

Und nun kommt in der Entstehungs-Geschichte dieses Bauwerks der entscheidende Moment. Wie viele Baumeister gibt es heute in Deutschland, die hier, am Ende der blossen Überlegung angekommen, eine Kraft besitzen, der sie sich anvertrauen dürfen, um das Hindernis zu überfliegen, die den wichtigsten Schritt intuitiv und mit freischaffender Phantasie tun können. Nicht *eine* Lösung zu finden gilt es, sondern *die* Lösung, nicht allein formal, sondern in der Idee des ganzen Baues; und Messel hatte die Kraft dazu, die grosse Grundidee hier sprechen zu lassen.

Welches ist nun heute die Idee des Warenhauses? Vor zehn Jahren war es in Deutschland ein Speicher, auf dem schlechtes Zeug verkauft wurde. Was man für solche Zwecke bauen konnte, waren ungeheuere Magazinräume, die mit Architektur nichts zu tun hatten. Heute ist Alles anders. Die Warenhäuser haben eine Entwicklung hinter sich, einem Haus vom Range des Wertheimschen ist es längst gelungen, seine soziale Position zu ändern und aus einer missachteten Form des Kleinhandels sind die imposantesten Handels-Organisationen geworden, die es vielleicht je gegeben hat. Formationen, die nicht nur einer neuen architektonischen Gestaltung bedürfen, sondern der Monumentalität, des feierlichen Wortes in der Sprache des Baumeisters würdig sind. Sie dürfen sich ohne Blasphemie als die Erben der grössten Märkte früherer Zeiten betrachten, die sie in Zahlen so unendlich übertreffen. Und wie es in alten Zeiten Hallen, Häuser und ganze Gebäude-Komplexe gab, die der Aufnahme, Aufhäufung und der Weiter-Verbreitung von Waren einen bedeutungsvollen und grossartigen Ausdruck gaben, musste es auch für den Baumeister im Dienst des heutigen Riesenbetriebes, des Königs der Kaufleute, darauf ankommen, einen solchen zu finden.

Man hat, als die früher erbauten Teile des Gebäudes neu waren, so oft von den amerikanischen Vorbildern gesprochen. Hier zeigt sich, wie unabhängig Messel in Wirklichkeit schafft, wie er trotz äusserer Ähnlichkeit mit den unter gleichen Vorbedingungen entstandenen amerikanischen Bauten, für den seinigen den inneren Zusammenhang mit der Tradition findet, die nicht nur formal, sondern inhaltlich vorhanden ist.

Die offene Halle der alten Städte ist das Motiv, das er hier herausgreift, mit der er wie mit einem Schlage die ganze Frage der Bildwirkung nach Platz und Strasse und die der Monumentalität löst.

Wie in einer Allee die gleichalterigen, hochgewachsenen, schlanken Bäume, stehen in der Front der Leipziger Strasse die vier Stockwerke hohen Pfeiler. Wirklich verbunden nur im Hauptgesims, die Tendenz des Strebens selbst ungebrochen vom Strassenniveau bis zum Dach. Breit hingelagert, mit mächtigen, weiten Bogen dagegen, das



PROF. ALFRED MESSEL—BERLIN.



GESAMT-ANSICHT DER FASSADE.



gewaltige Sockelglied, das die Vorhalle bildet. In ihrer Tiefe Schaufenster wie nach der Front und dennoch nichts vom bunten Allerlei der Waren auf dem vornehm geschlossenen Platz. Der ganze Körper dieses Traktes ist fest zusammengehalten. Strebende Glieder auch hier, aber nicht weitgestellte Pfeiler von unten bis oben, sondern zwischen den wenigen, die die Bogen trennen, sind im Obergeschoss eine Menge zarterer, dünner Stützen eingezogen, die so eng stehen, dass sie oben das Licht durch die Fenster lassen, aber bei der geringsten Verschiebung des Standpunktes aus der Achse, bilden sie eine geschlossene Steinfläche. Schwer und wuchtig ist die Halle im Vergleich zu den alten Teilen. Aber wie vieles hat der Künstler dann wieder aufgewandt, um sie zu erleichtern, ihre Konturen zu beleben.

Die alten Hallen der Kaufleute waren dunkel und ernst. Aber auch hier durchdenkt Messel das alte Motiv von neuem und sagt im reichen Skulpturenschmuck der Pfeiler, Bogen, Wölbungen und Zwickel, dass die ernste Arbeit der Menschen in diesem Hause erleichtert und erheitert ist durch tausend Mannigfaltigkeiten, durch ewige Abwechslung, selbst durch Humor.

Der Schmuck der offenen Bogenhalle ist eine bedeutende Bereicherung des Berliner öffentlichen Kunstbesitzes. Diese Stadt hat nicht wie Breslau, Danzig, Bremen, Köln oder eine der italienischen Städte eines jener Schmuckkästchen von Stadt- oder Gildenhäusern überkommen, die auch beim Verlust jedes Kunstlebens einen Teil dieses Verlustes wieder gut machen können. Ich könnte mir denken, dass Manches an diesen Bogen den Berlinern so lieb wird, wie den Einwohnern jener Städte dies oder jenes Detail an ihren Bauten. Was für ein unendlich freundlicher, dabei kraftvoller Künstler ist Josef Rauch, der hier das Ecksystem geschmückt hat. Wie viel ist das wert für eine Stadt, in der das Wort Plastik geradezu zu einem Schrecken geworden ist. Die Berliner Vogel und Westphal, Rauch und der andere Münchner Flossmann, der Künstler des Brunnens in der Münchner Au, Behrens und Ignatius Taschner in Breslau haben hier wirklich einmal gezeigt, was beim Zusammenarbeiten von Architekt und Bildhauer erreicht werden kann. Und zu den besten der deutschen Plastiker musste auch August Gaul hinzugehören, der hier im Brunnen an der Stirnwand der Bogenhalle endlich einmal einen öffentlichen Platz gefunden hat, seine Kunst der Tierbildnerei zu zeigen. Wertheims Hauptzwecke mögen bei alledem sein, welche sie wollen, es bleibt doch schön, dass er ein Bauherr ist, für den so aus dem Vollen geschaffen werden kann.

Nur wenig sind die Gestalten dieser Pfeiler und Reliefs über den Hintergrund erhoben, überall sind sie gleichsam als Phantome, die über den Stein streifen, gegeben und doch beleben sie die Fläche mit mannigfaltiger Bewegung. Darüber die ruhebietenden Pfeiler und Pfeilerchen des Oberstocks. Und als Abschluss, der alles zur Ruhe bringt: Ein dunkles, breitgelagertes Dach. Vielleicht ein wenig zu hoch, wenn es in die horizontalen Abgrenzungen der Nachbarhäuser hinüberleiten sollte. Aber trotz dieses Mangels,

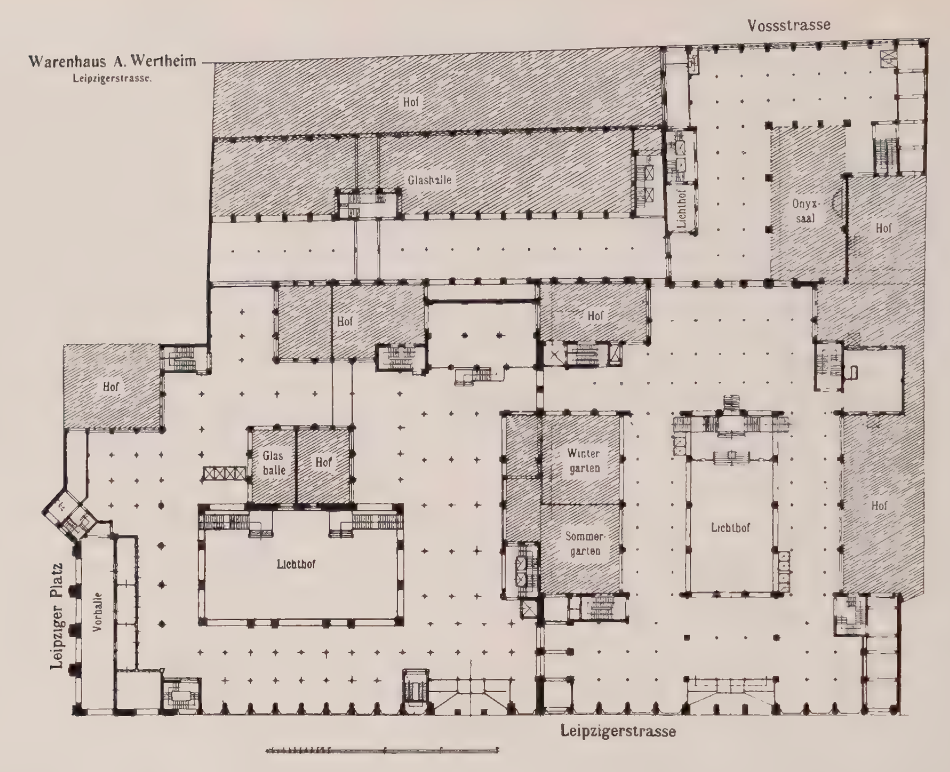


der eigentlich nur auf grössere Entfernungen, wie zum Potsdamer Platz, hinüberwirkt, voll wundervoller Geschlossenheit und Ruhe. Etwas beeinträchtigt wurde es zuguterletzt, nachdem es wochenlang durch seine weiten Flächen erfreut hatte, durch den Aufbau zweier Eselsrücken-Bogenfenster im Dachboden. Aber sie sehen so provisorisch aus, dass man auf ihre Beseitigung vielleicht noch hoffen darf.

Der Bund des Erhabenen mit dem Gefälligen ist seit Schinkel an keinem Gebäude des neueren Berlin in Erscheinung getreten. Hier ist er endlich wieder geschlossen. Und die Fähigkeit, diese, mit Goethe zu sprechen, »scheinbar unmögliche Verbindung« schlagen zu können, ist auch in Messels Entwicklung eine neue Phase. Es ist die Entfaltung seiner Formenwelt und seiner Mittel im malerischen Sinne. Der Einwirkung des Sonnenlichts und den wechselnden Beleuchtungen des Tages antworten die älteren Teile seines Werkes kaum in irgend einer Weise; der neue zeigt in ununterbrochenem Wechsel veränderte Bilder. Der frühe Morgen der Wintertage zeigt ihn gleichsam neutral, nur in verschwommenen Konturen, alles zusammengeschlossen zu breiten Flächen gelb-grauen Steines; ein heller Mittag bringt das reichste Schattenspiel in Umlauf, zwischen den Bogen, hinter den Pfeilern mit ihren Figuren. Das vollendetste Bild zeigt vielleicht der Abend, wenn die Halle in mattem Licht von aussen nicht sichtbarer Bogenlampen liegt und zwischen den vielen schmalen Teilungspfeilern der hohen Fenster das helle Licht des Saales im ersten Stock gleichsam nur hervorglimmt, abgeschwächt von perlmutterfarbigen kleinen Scheibchen.

Diese malerischen Tendenzen beherrschen in gleicher Weise das ganze Innere des Neubaues, sie umkleiden überall die konstruktive Strenge; und während in allen Räumen der Verkaufslager eine wohltuende, zur Folie dienende Neutralität festgehalten ist, ist aller Ausdruck, alle Kraft in zwei Wirkungen zusammengedrängt, die zehnmal mehr dem Beschauer geben, als wenn das ganze Haus von gleichen Werten erfüllt wäre, die sich gegenseitig aufheben müssten. Diese beiden Glanzpunkte sind der grosse Lichthof und der Teppichsaal.

Wie die neue Fassade wirkt auch der Hof überzeugend als einheitliche Konzeption des Künstlers, die in *einem* Augenblick in allen Hauptelementen fertig vor ihm stand. Das sind architektonische Bildungen, die sich nicht errechnen lassen, die frei aus der Phantasie springen, freilich gebunden an die tektonischen Notwendigkeiten, ohne die die Phantasie des echten Baumeisters nicht arbeitet. Diese konstruktiven Bedingungen als Selbstzweck der Baukunst hingestellt zu haben, ist der Fehler der einen heutigen Architektur-Strömung. Die gewissen »malerischen Skizzen« einiger Modernen, diese Worte, wo Begriffe fehlen, diese Architekturen, in denen die Stimmung der umgebenden Landschaft Alles ist, sind das andre heutige Extrem. Hier ist wieder gezeigt, wie der Weg der materiellsten und zugleich phantastischsten Kunst mitten durchführt zwischen den Extremen. Nichts einfacheres als dieser Hof, den bis zum Dach reichende



breitbrüstige Pfeiler umstehen. In jeder Linie zeigen sie sich als die Träger des Ganzen, wie als die Empfänger des Seitendruckes, und eine ganze Hierarchie führt von ihnen bis hinab bis zu den vergoldeten Holzstützen der unteren Zwischengeschosse. Nichts einfacher und klarer als das, und mit diesem sicheren Gerüst als festem Halt können die reichsten, mannigfaltigsten Einzelwirkungen versucht werden, ohne das Messel fürchten müsste, das Gesamtbild zu beunruhigen.

Weder die Menge noch die Subtilität des Schmuckes war hier zu scheuen, die konstruktiven Glieder des Raumes würden Alles beherrschen, auch wenn gegen die Diskretion verstossen worden wäre. Starke und leise Wirkungen dürfen neben einander auftreten, ohne sich zu irritieren, auch von der Farbe konnte Alles verlangt werden: Es geht trotzdem Alles zusammen. In reicher Marmorinkrustation sind die Pfeiler verhüllt, die leuchtend bronze-farbenen beiden Brücken des Münchners Wrba verbinden sie aufs vollkommenste. Ein Motiv von grösster Originalität, wie die aufschiessenden Pfeiler von diesen beiden gleichsam die Breite überspringenden Bändern zusammen gehalten werden. Uberall an den Wänden, zur Abstufung des jähen Aufstieges der Flächen, sind Arbeiten subtilerer Techniken, vergoldete und versilberte Reliefplatten, Marmor-Intarsien — alles Arbeiten Franz Naagers — mythische, allegorische, Pflanzen- und Tiermotive verteilt, die das Auge beschäftigen ohne den Eindruck zu zersplittern. Und wieder ist es wie an der Aussenseite das Zusammenarbeiten mit dekorativen Künstlern ersten Ranges, das diesen Gesamteindruck des Ernsten und zugleich Heiteren in diesem Raum ausmacht. Mattgrau, rot und weiss sind die Marmorbekleidungen, teils schwarz-weiss, teils bunt die Intarsien, golden die von Breitkopf geschnitzten Stützen des Zwischenstocks, und die Säulchen des obersten Umgangs sind bronzefarben wie die Brücken; ebenso das dichte metallene Sternnetz, das das Oberlicht abdämpft und eine einzige grosse Tonne über die ganze Breite des Hofes hinweg bildet. Die Abbildungen zeigen leider die Beleuchtungskörper noch unfertig, die in Bronze und Silber getrieben und geschnitten sind, grosse unter den Brücken längs laufende Querbalken aus Bronze, auf die reiches, silbernes Rankenwerk gehäuft ist, während silberne Vollfiguren an den Enden im Gestänge stehen.



PROFESSOR ALFRED MESSEL. ECK-ANSICHT DER FASSADE.



PROF. ALFRED MESSEL. BILDHAUER PROF. A. VOGEL. TEIL-ANSICHT DER FASSADE.



PROF. ALFRED MESSEL. BILDHAUER WESTPHAL. TEIL-ANSICHT DER FASSADE.



PROF. ALFRED MESSEL. BILDHAUER J. RAUCH. TEIL-ANSICHT DER FASSADE.



PROF. ALFRED MESSEL. BILDHAUER J. RAUCH. TEIL-ANSICHT DER FASSADE.



PROF. ALFRED MESSEL. BILDHAUER AUGUST GAUL. BRUNNEN IN DER HALLE.



PROF. ALFRED MESSEL. BLICK AUS DER HALLE.

Im ersten Stock hinter den vielgeteilten Fenstern, die teils auf die Leipziger Strasse, teils auf den Platz führen, liegt der Teppichsaal. Wer ihn erst nach der Eröffnung gesehen hat, lernt ihn nicht in seiner ganzen Wirkung kennen. Denn seine Verwendung als Teppich-Verkaufsraum ist wenig angemessen. Er reicht durch zwei Stockwerke; sein ganzer Schmuck, Wrbas schwere Schnitzereien und Mössels gemalte Pfeilerfüllungen ziehen den Blick nach oben, während das Auge des Betrachters von den scheckigen Flecken der verschiedenen Stösse aufgestapelter Teppiche eingenommen und abgelenkt wird. Seine eigentliche Bestimmung wäre die als Repräsentationsraum oder für öffentliche Veranstaltungen der Firma, für die wie in Amerika wohl auch in Berlin die Zeit kommen wird. Oder er müsste als Verkaufsraum für kleinere Kunstwerke, Porzellanfiguren, Bronzen, Keramik verwendet werden, die sich ihm unterordnen. Am schönsten ist er bei Tage, wenn das Licht fein und zerstreut durch die perlmutterfarbenen und hell-weingelben Gläser auf das Braun des italienischen Nussbaumholzes, auf die Vertäfelungen, die Einsätze zwischen den Pfeilern und auf die hie und da zart vergoldete Decke fällt. Etwas zu lebhaft in den Farben sind Mössels Pfeiler-Dekorationen, die Gestalten von Frieden, Handel, Krieg inmitten schwerer Fruchtgehänge.

Einfach sind alle die Räume, die nur dem Verkauf der so verschiedenen Waren dienen. So lässt sich Alles in ihnen unterbringen. Ihr einziger Schmuck sind einige angetragene Kämpferkapitäle, von liebenswürdiger, leichter Erfindung, und gehämmerte Bronzeverkleidungen der Säulenschäfte.

Immer wieder aber stösst man im ganzen Hause auf da und dort verteilte kleine Einzelwirkungen, farblose Bleiverglasungen mit Geäst und Blumenwerk, gehämmerte, getriebene, benagelte Metallteile und Bekleidungen. Ein besonderer Motivenreichtum ist über die Gitter, Treppengeländer, über die Heizkörper verteilt und auch unter den Beleuchtungskörpern ist manches Gute. Viele scheinen allerdings noch provisorisch zu sein, wenigstens wären die im Teppichraum herabhängenden wohl gar zu grob und zu schlecht im Material.

Zu allem Ende wäre noch die Frage zu beantworten, wie dieses Werk Alfred Messels zur modernen Bewegung steht. Ich meine: wie jedes grosse Kunstwerk zu jeder »Bewegung«. Der tiefste Grund des Gefühls von Glück, das die Begegnung mit einem solchen mitteilt, ist die Stille und Abgesondertheit, in der es für unsere Vorstellung steht. Selbst dieses Haus, das vom unaufhörlichen Ein und Aus unzähliger Menschen, von Geräusch aller Art erfüllt ist. Es hat mit den Programmen der Kunsttribunen und ewigen Kultur-Demagogen nichts zu tun, denn was sie als gebieterische Forderungen aufstellen, ist für seinen Meister das Selbstverständlichste von der Welt. Die »Bewegung« ist der Wind, von dem getragen die kleinen Vögel emporsteigen zu einer Höhe, die sie allein nie erreichen würden. Wo sind alle die Parolen vom Konstruktiven und Dekorativen, vom Englischen und Belgischen, von der Heimatkunst. Alles nichts als Formeln für die Bewussten, die Theoretiker. Alles überflüssig, weil selbstverständlich für den Einen, der im Besitz der Lösung ist.

DR. FRITZ WOLFF—BERLIN.



PROFESSOR
ALFRED MESSEL.

BLICK IN DEN
GROSSEN LICHTHOF.







PROF. ALFRED MESSEL. DETAIL AUS DEM LICHTHOF.



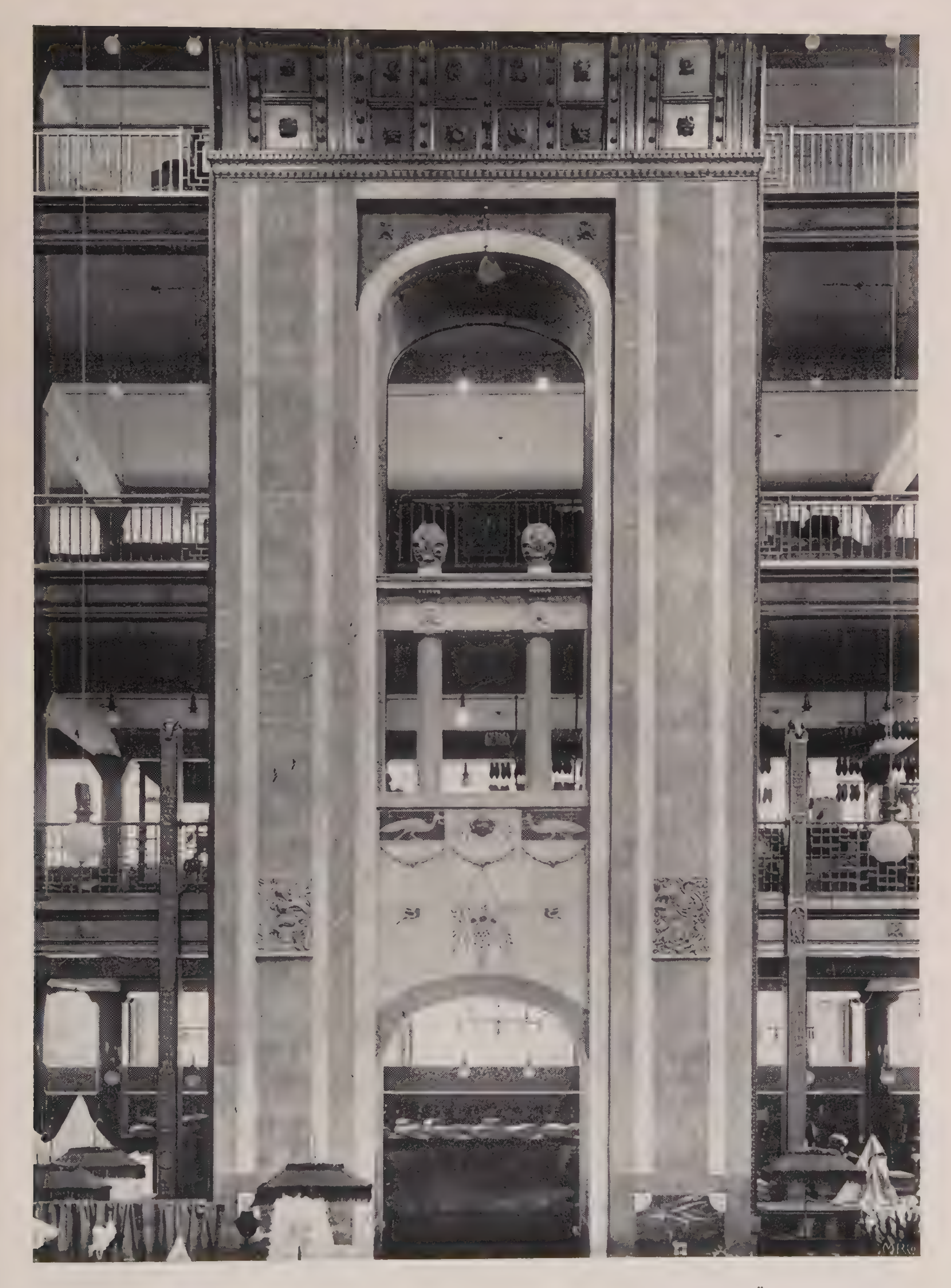
PROF. ALFRED MESSEL. UNTERSICHT DER BRÜCKEN IM LICHTHOF.



PROF. ALFRED MESSEL. BLICK IN DEN LICHTHOF.

PROFESSOR ALFRED MESSEL—BERLIN. UNTERSICHT DER BRÜCKEN IM LICHTHOF.

PROFESSOR ALFRED MESSEL—BERLIN. LÄNGSSCHNITT DURCH DEN LICHTHOF.



PROF. ALFRED MESSEL. PFEILER DER BRÜCKEN IM LICHTHOF.



PROF. ALFRED MESSEL. ECKE DES LICHTHOFS.



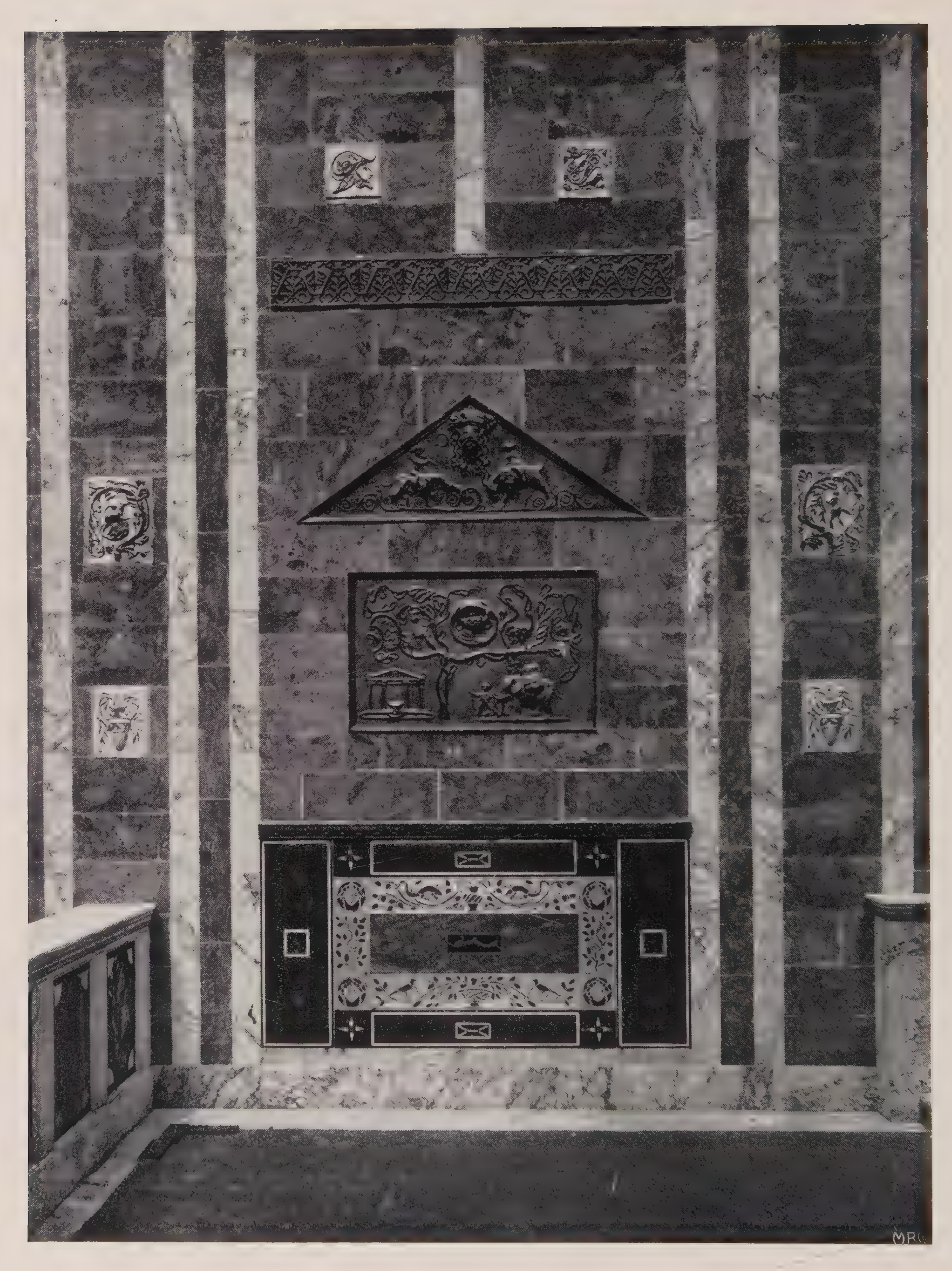
PROF. ALFRED MESSEL. ECKE DES LICHTHOFS.



PROF. ALFRED MESSEL. PARTIE DER OBEREN GALERIE.



PROF. ALFRED MESSEL. PARTIE DER TREPPEN IM LICHTHOF.



PROF. ALFRED MESSEL. MALER FRANZ NAAGER. DETAIL DER MARMOR-INKRUSTATION.



PROF. ALFRED MESSEL.

TREPPEN-AUFGANG IM LICHTHOF.



PROFESSOR ALFRED MESSEL—BERLIN.



DECKEN- UND WANDBILDUNG IM TEPPICHRAUM.



PROF. ALFRED MESSEL. SPIEGEL IM TEPPICHRAUM.






PROFESSOR ALFRED MESSEL. DETAILS AUS DEM WERTHEIM-BAU.

ZU UNSEREN REDAKTIONELLEN WETTBEWERBEN.

IV. Entwurf zu einem Grabstein. — V. Entwurf zu einem Konfirmationsschein.

Das erstere Preis-Ausschreiben hatte offensichtlich in Künstlerkreisen viel Beifall gefunden. Von 58 Bewerbern waren insgesamt 79 vollständige Arbeiten eingesandt worden. Die Zusammenkunft d. Preisrichter fand am 29. Dez. 1904 statt. Es waren die Herren Ober-Hofprediger Ehrhardt, Dr. Vetterlein, Architekt Emil Beutinger, Hofrat Alexander Koch und die Mitglieder der Redaktion. Die Preise wurden folgenden Arbeiten zuerkannt: I. Preis, (Mk. 60) Motto »Gloria Dea« von Architekt Bela Löffler — Budapest; II. Preis (Mk. 50) Motto »Friede« von Herrn Heinr. Königs — Düsseldorf. Der III. Preis wurde nicht verteilt, doch wurde die dafür ausgesetzte Summe (Mk. 40) geteilt und den beiden besten lobend erwähnten Entwürfen zuerkannt. Es waren dies die Motti: »Friede« von Hermann Maier — Stuttgart und »Erdenwallen« von Architekt Karl Pfeiffer — Berlin. Weiter wurden mit einem Lobe ausgezeichnet die Entwürfe der Herren Paul Maienfisch — Dresden, F. Breuhaus — Düsseldorf, Christian Hövel — Düsseldorf, August Schiffer — Düsseldorf, Hermann König — Magdeburg, Edm. Tausch — Magdeburg, Hans Beitter - Stuttgart, Otto Geigenberger — Wasserburg a. Inn, Maur. Herrgesell — Wien, Alois Hollmann — Wien, Gg. Winkler — Halle a. S. — Die zweite Aufgabe schien den meisten Künstlern nicht recht anziehend gewesen zu sein; es beteiligten sich nur 12 Bewerber mit 14 Arbeiten daran. Die Zusammenkunft der Preisrichter fand am 29. Dezember 1904 statt; es waren die gleichen Herren, die bei dem erstgenannten Preis-Ausschreiben dieses Amt übernommen hatten. Der I. Preis wurde einstimmig dem Motto: »Blau-Gold« des Herrn Hans Günther Reinstein — Selb i. Bayern zuerkannt. Der II. Preis konnte nicht verteilt werden. Der III. Preis entfiel auf das Motto »Gabriel« des Herrn Rudolf Koch — Leipzig. Die Summe des II. Preises (Mk. 50) wurde geteilt und den lobend erwähnten Arbeiten Motto »Wille« von Frl. Lotte Rudolf — Dresden und Motto »Lucas 10,42« des Herrn S. von Sallwürck in Halle a. d. S. zuerkannt. Lobend erwähnt wurden ferner die Arbeiten der Herren Otto Schoff — Bremen und Christian Kreutzfeld — Keilhau bei Rudolstadt. — Die preisgekrönten und einige der lobend erwähnten Arbeiten dieser beiden Preis-Ausschreiben werden in einem der nächsten Hefte veröffentlicht werden. Bei dieser Gelegenheit werden die Arbeiten eingehend gewürdigt und die Punkte klargelegt werden, nach denen die Preisrichter ihr Urteil formulierten. D. R.



PROFESSOR ALFRED MESSEL. DEKORATIVE FÜLLUNGEN.

AUS DEM NEUBAU DES WARENHAUSES A. WERTHEIM IN BERLIN.



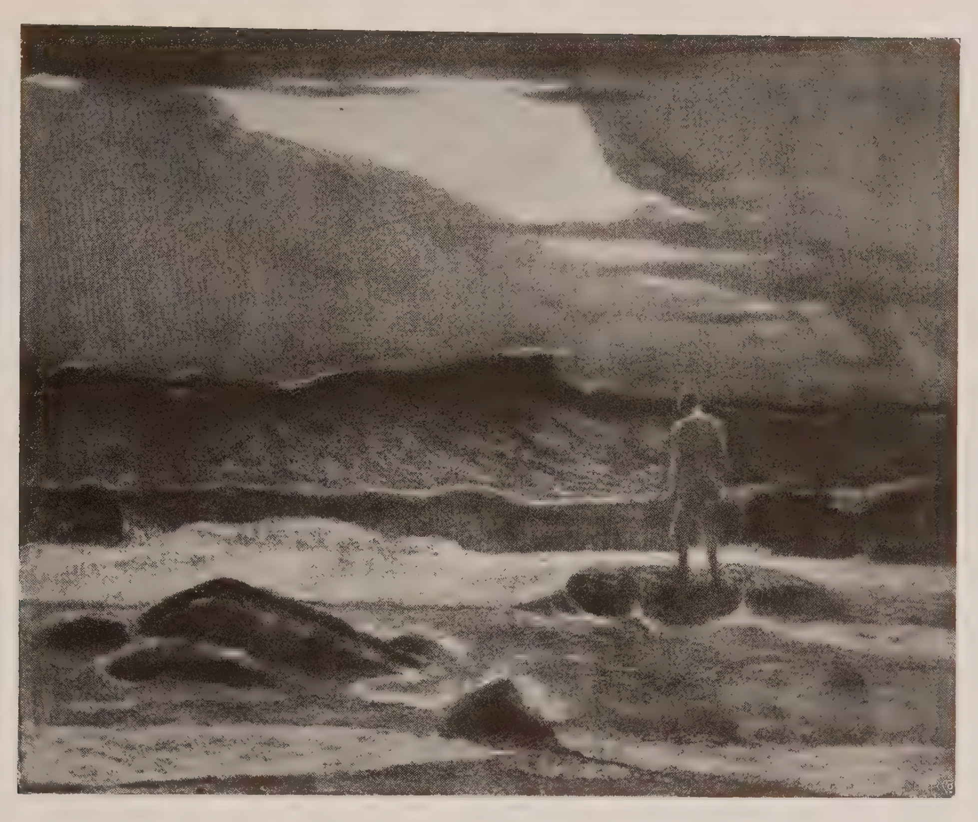


PROF. IGN. TASCHNER—
BRESLAU.

WÖLBSTEIN AUS
DER OFFENEN HALLE.



MARMOR-INTARSIA VON FRANZ NAAGER—MÜNCHEN.

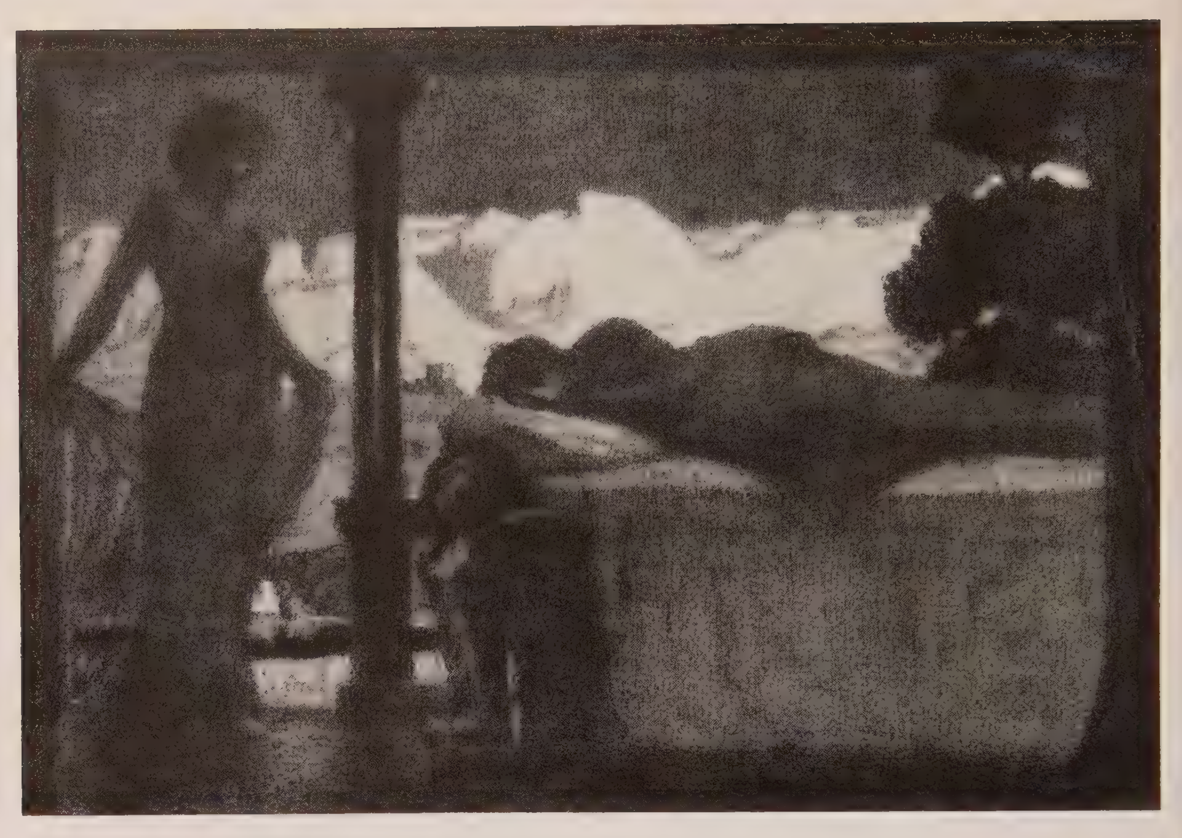


J. V. CISSARZ—DARMSTADT. »Finale«. Entwurf zu einer Radierung.

JOHANN VINCENZ CISSARZ.

Das Leben mit seinem unerschöpflichen Reichtum von Gestalten bietet sich dem Menschen unverhüllt, ohne Rest, ganz. Und grade durch diese überwältigende Freigebigkeit wird er geblendet, er steht vor den Dingen der Natur als ein Bittender, und nur eine grosse ehrfürchtige oder eine einfältige Liebe haben ein Recht vor ihnen. Die Kunst ist eine Meinung vom Leben, sie gibt bei ihren Gestaltungen Stichworte, Abgezogenes, sie drängt zusammen, um des Stoffes Herr werden zu können, vermenschlicht und redet unmittelbar zu uns, weil sie unsere Sprache spricht. Aber sie gibt stärker in einem kleinen Teil das, was wir aus den mannigfaltigen Äusserungen des Lebens oft uns nicht zusammenholen können, und hat so neben der Natur ihre eigenen Gesetze sich geschaffen; sie ist so reich und tief geworden, wie das Leben selbst, zu dem sie führen will. Vor der Natur fasst uns die Sehnsucht, zusammenzuraffen, nicht uns zu verlieren; und vor der Kunst die Sehnsucht, weiterzutasten, hinauszutreiben, uns selbst zu vergessen. Es ist eigentlich ein Ballspiel. Nur ein Vorbehaltwinkel der Seele, in den kein fremdartiges Menschenwerk hineingelassen wird, kann Spielpausen erzwingen und beliebig verlängern.

Vor Cissarzens Arbeiten nun, denen hier ein Geleitwort gegeben werden soll, habe ich beinahe nie nötig gehabt, mich in mein Reservat zurückzuziehen, weil er in seinem Schaffen vor allem anderen so unverhüllt Mensch und von einer so tiefen Wahrhaftigkeit durchdrungen ist, dass nur die ganze Hingabe des Eigenen dazu führt, ihm nahe zu kommen. Im Grunde sind ja Worte überflüssig, wo die persönliche Auseinandersetzung mit den Äusserungen eines Schaffenden der einzige Weg ist, zum Genuss und in den Besitz ihrer Gaben zu gelangen. Ich will aber doch versuchen, auf einiges von dem, was sich mitteilen lässt, kurz hinzudeuten, und werde dabei die einzelnen Gebiete vom Schaffen des Künstlers, die im



J. V. CISSARZ—DARMSTADT. Entwurf zu einer Radierung.

letzten Sommer bei der Darmstädter Ausstellung gut zu überblicken waren, in gesonderten Gruppen betrachten.

*

Zuerst die *Graphik*. Wenn Cissarz auch bisher wenig auf diesem Gebiete hervorgetreten ist, so glaube ich doch aus der ganzen Richtung seines Wesens, aus Plänen, Ansätzen und zeichnerischen Entwürfen, von denen hier eine Anzahl wiedergegeben wird, schliessen zu können, dass auf diesem Felde durchaus seine Stärke liegt, dass, zunächst wenigstens, grade die intime Technik der Graphik ihm das beste Mittel geben wird, um das, was er in reichem Maße zu sagen hat, auszusprechen. In diesen Zeichnungen ist in der Tat alles mit einer selbstverständlichen Sicherheit gegeben, die Form ist vollkommen beherrscht, die technischen Mittel sind, besonders in der Wiedergabe der Farbenwerte meisterlich gehandhabt. Hinter diesen Blättern steht der Poet, der aus der reichen Quelle seines Erlebens und seiner Phantasie schöpft und das Gesehene zu einem geschlossenen Ganzen verdichtet. Aus allem spricht der ringende Mensch zu uns, in jedem Werk tritt uns in *einem* grossen Zuge das Ganze des Menschlichen entgegen. Wir fühlen das Schwingen einer feinen, suchenden Seele und gehen dem verhaltenen Empfinden nach, das aus den Formen der menschlichen Gestalten spricht. Und zugleich nehmen wir den Frieden und die unangreifbare Ruhe in uns auf, die sich immer da einstellen, wo ein ganzer Mensch mit Klarheit die ihn und uns bewegenden Lebensfragen aufzeigt und Rechenschaft über sie ablegt.

Wenn auch die wiedergegebenen Entwürfe die künstlerische Absicht nicht vollständig zeigen — durch die spätere Ausführung in der Radiertechnik würde der allgemeine Eindruck herber und eindringlicher werden — so will ich doch an einem Blatte im einzelnen mit wenigen Worten andeuten, wie ich es sehe. Nehmen wir die »Nebelsonne« (S. 315). Hier, wie so oft bei Cissarz, ist es das Meer, das dem Ganzen die Grundstimmung gibt, eine still und schweigend daliegende Bucht,

im Hintergrund die einfache, grosse Linie eines dunklen Dünenzuges, der sich matt im Wasser spiegelt, darüber die graue Luft. Und das Ganze überschnitten von dieser einen grossen, männlichen Gestalt. Nichts von Einzelheiten ist zu erkennen, alles in graufeuchten Dunst gehüllt. Die Sonne ist wohl zu sehen, aber ihre Strahlen dringen nicht durch die trüben Schleier, leuchten nicht und wärmen nicht; und doch steht sie da oben am Himmel in unermesslicher Ferne. Die Nebel aber steigen nicht und lasten schweigend weiter auf Land und Wasser und auf dem einsamen Lebenswanderer, der ausging, das Licht zu suchen, das leuchtende, volle.

*

Von *farbigen Arbeiten* sind in diesem Heft einige Proben gegeben. Bei der letzten Darmstädter Ausstellung wurde eine grosse Zahl von Bildern und Studien gezeigt, ausser Porträts auch viel Landschaftliches, Meer- und Dünenstücke, Akte, Farb- und Beleuchtungs-Studien. Es war gewiss mancher Versuch dabei, auch Unausgereiftes; aber es fesselte doch überaus stark, die Arbeit eines Mannes zu verfolgen, der mit ungewöhnlichem Fleiss sich um die tausend Äusserungen des Lebens gemüht hatte, zu sehen, wie er sie zu bewältigen suchte, wie er verwarf, wieder zupackte, allmählich reifte an seiner Arbeit. Und das, denke ich, sollte auch vor allem gezeigt werden. Zwei Töne klingen besonders stark durch sein gesamtes malerisches Schaffen: die Frage nach dem Weibe und die Wunder des Meeres. Und grade, wenn er um diese beiden Dinge seine Gestaltungen formt, entstehen seine reifsten und besten Schöpfungen, die *einen* Gedanken ohne Nebenwerk mit einer überzeugenden Unmittelbarkeit und Einfachheit geben.

Von den drei hier wiedergegebenen Bildern



J. V. CISSARZ—DARMSTADT. »Nebelsonne«. Entwurf zu einer Radierung.



J. V. CISSARZ—DARMSTADT. Kohlezeichnung.

hier noch etwas von der Sommer- und Sonnenmüdigkeit zu spüren, die von den hellen Häusern am Hange durch die Vorhänge zu dem lässig sitzenden Mädchen hinströmt. Beim dritten Bild (S. 320) ist nur der Kopf gegeben. Aber was uns hier, durch den Reiz eines ungemein diskreten, grüngelblichen Helldunkels verstärkt entgegensieht, ist nicht nur dieses bestimmte weibliche Wesen; es ist eine Welt für sich, eine ganze und tiefe Geschichte vom Weibe überhaupt. Ein Rätsel und zugleich eine befreiende Antwort. Ich denke an die Mona Lisa.

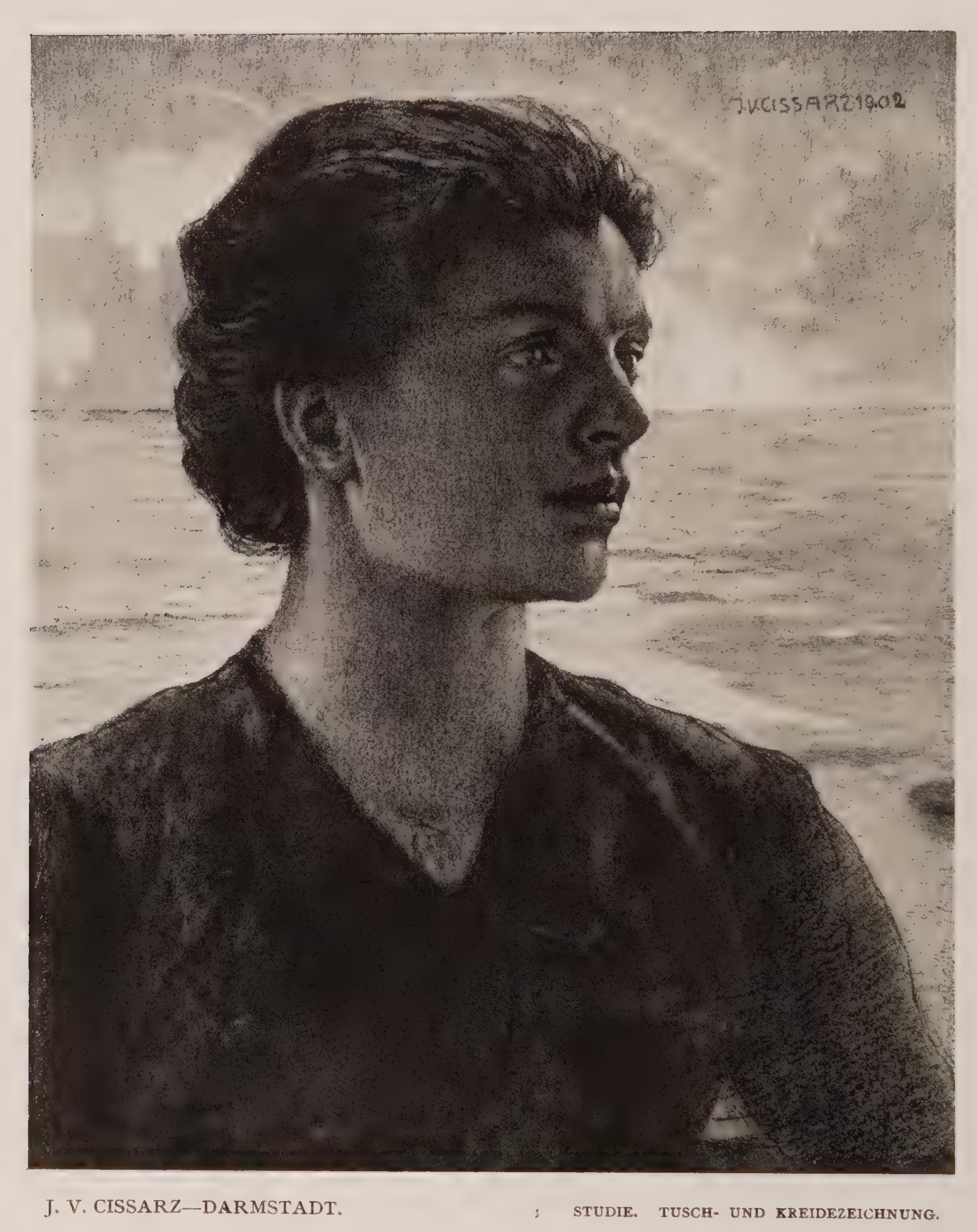
*

Über die *Arbeiten im monumentalen Charakter* kann hier mit einigem Recht ebenfalls besonders gesprochen werden, nicht, weil Cissarz auf dem eigentlichen Gebiete der Monumental-Malerei erhebliche Leistungen aufzuweisen hätte, sondern einmal deshalb, weil bei ihm überall das Drängen nach Freiheit und Grösse offenbar wird, besonders in den Vorarbeiten zu graphischen Werken, aber auch in einer grossen Zahl von Bildern, und andererseits, weil man seine Plakatarbeiten zu einem guten Teil hierherstellen kann. Cissarz hat bisher nur ein grösseres Wandbild gemalt, das in diesen Blättern schon vor einiger Zeit (s. Juniheft 1903) gezeigt wurde. Wie in diesem Werk, so tritt auch in den Plakaten die Herrschaft über die grosse Form deutlich hervor, die in dem ruhigen, ernsten Zug der Linien, dem Gehaltenen in der Bewegung sich ausspricht. Ich schätze von den Plakaten besonders das für Bad Nauheim, ein intimes Blatt, das nicht für eine Wirkung im Freien, sondern

ist das eine, die Studie des weiblichen Kopfes (S. 318), nicht eigentlich farbig und gibt daher am ehesten den Eindruck des Urbildes wieder. Es ist wundervoll, wie hier — und bei einer Reihe anderer Bildnisse — das Seelische und das Landschaftliche zusammenklingen, wie das hell beschienene, leicht nur gekräuselte Meer im Hintergrund mit der silbernen Luft darüber kaum als etwas Wesenhaftes hervortritt, eigentlich nur den ruhigen Malgrund für den Kopf bildet und doch deutlich fühlbar mit dem feinen verzückten Wechselspiel der Lichter diesen strahlenden weiblichen Kopf umgibt. Die »Impression am Atelierfenster« (S. 319) ist farbig von entzückendem Reiz, dem man in der Wiedergabe leider kaum nachgehen kann, aber es ist selbst



J. V. CISSARZ—DARMSTADT. ENTWURF ZU EINER RADIERUNG.



J. V. CISSARZ—DARMSTADT. STUDIE. TUSCH- UND KREIDEZEICHNUNG.

im geschlossenen Raum bestimmt ist. In seinem Hauptbild, einer weiblichen Gestalt, die eine gefüllte Schale emporhebt, kommt neben den monumentalen Eigenschaften besonders stark das Streben des Malers zum Ausdruck, überall seinen Hervorbringungen einen allgemein menschlichen Ton mitzugeben, der mit warmem und tiefem Klange über die besonderen Beziehungen hinaustönt. Wenn für Cissarz auf dem Felde der Monumental-Malerei noch Fragen zu erledigen sind, so wären es meines Erachtens vielleicht koloristische; aber auch hierfür kann man die Plakate mit ihren kräftigen Lokaltönen als wertvolle Vorarbeiten betrachten. Seine ganze männliche Kraft würde sich erst an einer wirklich grossen Aufgabe zeigen.

*

Aus der Betätigung in der *Buch- und Flächenkunst,* durch die Cissarz zuerst bekannt wurde, werden hier einige Beispiele aus der neueren Zeit gezeigt. Die letzte Kolonie-Ausstellung bot in einer Fülle von Gegenständen einen guten Überblick über die ausgedehnte Arbeit auf diesem Gebiet. Hier, beim Buchschmuck ist es der bezaubernde rhythmische Klang, der das Ornament durchzieht, die Gesetzmäßigkeit in der Ausnutzung des Raumes, das Heben und Senken, das Steigen, Streben und Lasten in der Linien-



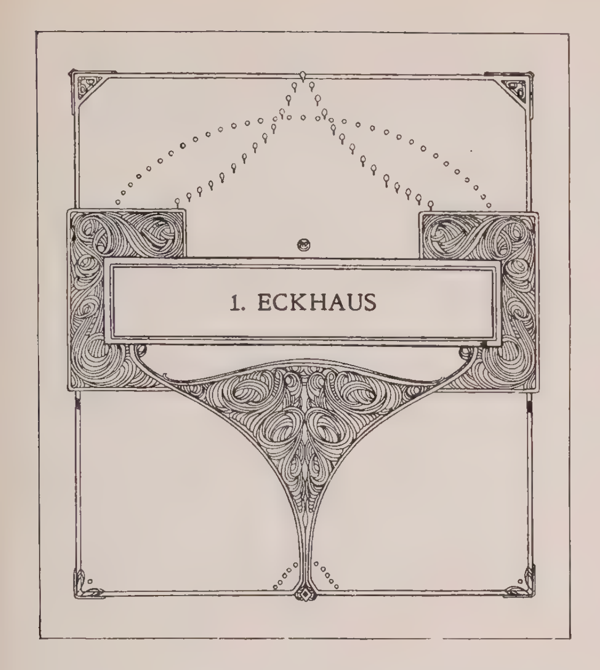
J. V. CISSARZ—DARMSTADT. Impression am Atelierfenster. Ölgemälde.

sprache, was uns gefangen nimmt; häufig ist es wie ein Wellenspiel, das in einen umgrenzten Raum gezwungen wurde. Dazu eine aufs feinste abgewogene, farbige Stimmung, die sich aus der Farbe des Papiers, des Textdruckes und des Ornaments ergibt. Die jüngsten Cissarzschen Arbeiten sind der Katalog der I. Wander-Ausstellung des rheinischen Künstlerbundes und vor allem ein Band Gedichte von Gottfr. Schwab, der im Auftrag von dessen Witwe mit besonderer Sorgfalt gestaltet wurde. Ausser dem ornamentalen Schmuck, dessen Vorzug ich in erster Reihe in seiner immer zu Tage liegenden rhythmischen Anmut und in seiner allem Archaismus fernstehenden Art erblicke, sind dem Buche noch eine Reihe von landschaftlichen Steinzeichnungen beigegeben, die auch für sich ganz vortreffliche, reife Arbeiten bedeuten. Für mein — einfacheres — Gefühl ist der Band mit zu grossem Aufwand von Phantasie und Reichtum ausgestattet, es fehlen die ruhigen Stellen darin, fast jede Seite bringt neue Formen und Beigaben. Freilich geben die verschiedenartigen Gegenstände einer Sammlung von Dichtungen grade für eine solche reiche Lösung Anlass; aber sie klingen nicht immer mit dem bildnerischen Reichtum zusammen. Im allgemeinen möchte ich meinen, dass trotz der grossen Abgeklärtheit der jetzigen Arbeiten gegen die früheren, von denen der Pariser Buchgewerbekatalog die bekannteste ist, diese doch in einem Punkte höher standen, in dem sparsameren Umgehen mit den Ausdrucksmitteln des Buch-Schmuckes.

*

Endlich ist von *Cissarz als Innenkünstler* zu sprechen, als den ihn besonders die Darmstädter Ausstellung zeigte. Er hatte den Wunsch, einheitlich gestaltete Räume zu schaffen, in denen er den Gedanken, wie sie sich in ihm geformt hatten, äusserlich Gestalt geben konnte. Es war für ihn ein fast neues Gebiet, auf dem ihm eigentlich keinerlei Erfahrung zur Seite stand. Was er trotzdem, und in kürzester Zeit geleistet hat, ist ausserordentlicher Anerkennung wert. Das Beste an den Räumen und ihrer Ausstattung ist die mit ungewöhnlicher Feinheit durchgeführte farbige und recht eigentlich malerische Grundstimmung jedes einzelnen Zimmers, die hier freilich auf den Wiedergaben nicht nachzukosten ist. Auch in der Gesetzmäßigkeit und Grosszügigkeit der einzelnen Möbelformen im allgemeinen und in reizvollen Schmuckformen im einzelnen liegen grosse Schönheiten. Aber ich glaube, dass die Möbelkunst nicht eigentlich Cissarzens Sache ist. Er ist auch bei dieser Seite seiner Tätigkeit überwiegend Maler und arbeitet, will mich dünken, mit einem allzu starken Aufgebot ästhetischer Forderungen, das die notwendige sachliche Nüchternheit etwas zurückdrängt. Zudem sehe ich in der auch hier stark gesetzmäßigen, rhythmischen Anordnung des Hausrats etwas Starres, das keine Änderung zulässt, keiner Entwicklung der Bewohner, des Familienstandes folgen kann. Diesen Eindruck habe ich häufig bei Innenräumen aus jüngster Zeit gehabt; man sollte darüber nachdenken und die Bewegungs-Freiheit nach jeder Richtung hin zu wahren suchen. Von den Cissarzschen Räumen ist das Herren-Zimmer vielleicht das einzige, das diesen Mangel — für mich — nicht zeigt. Ich sehe überhaupt in der wichtigen Frage der Wohnungs-Ausstattung das Heil nicht in einer bis ins Kleinste individuell gestalteten Künstler-Kunst, sondern in der Wiedererlangung

J. V. Cissarz—Darmstadt. Porträt-Studie.

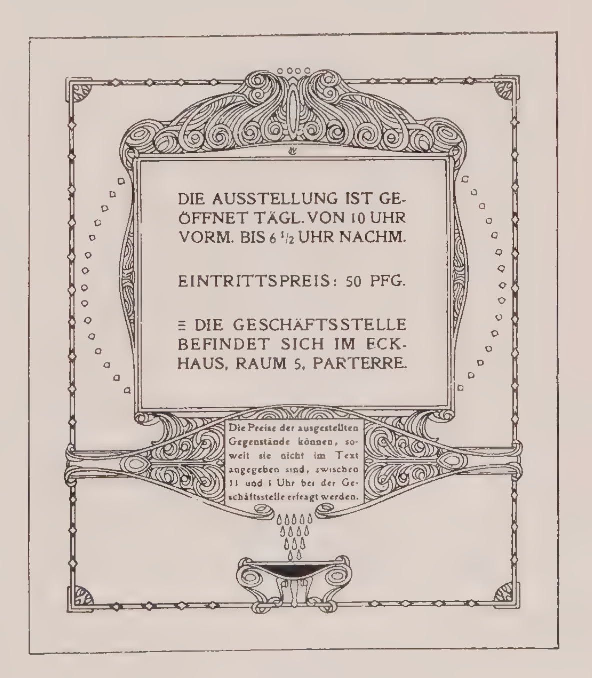




einer guten und gesunden Durchschnitts-Tüchtigkeit bei den Herstellenden, nachdem geläuterte Formen von den Wegefindern festgelegt sind. Vielleicht ist es nicht ungefährlich, wenn eine zu starke Phantasie, anstatt hellere Gebiete der Kunst zu durchstreifen, auch hier, wo ruhiges Kalkulieren mehr am Platze ist, die Wege weisen will.

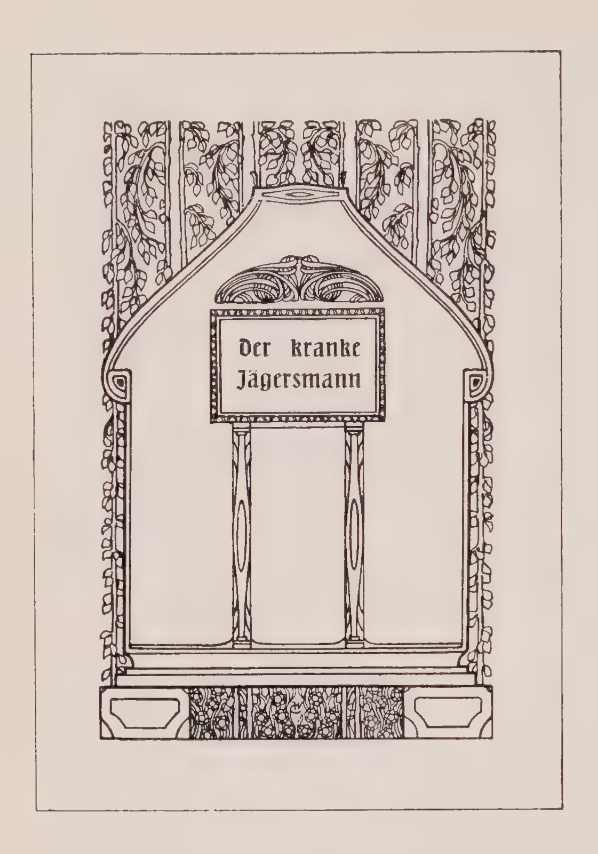
Hebbel sagt einmal: »Es gibt Menschen, die Musiken sind«. Ich glaube, auch Cissarz gehört zu ihnen. In alle dem, was das Beste seines Schaffens ausmacht, tönt diese innerlich klingende Musik weiter. Machtvoll und lieblich, klagend oft und wieder voll Zuversicht. Nach ringendem Suchen wunderbare Harmonien; zuletzt ein grosser, voller, befreiender Akkord. Der ertönt hoffentlich oft noch wieder. — VICTOR ZOBEL—DARMSTADT.

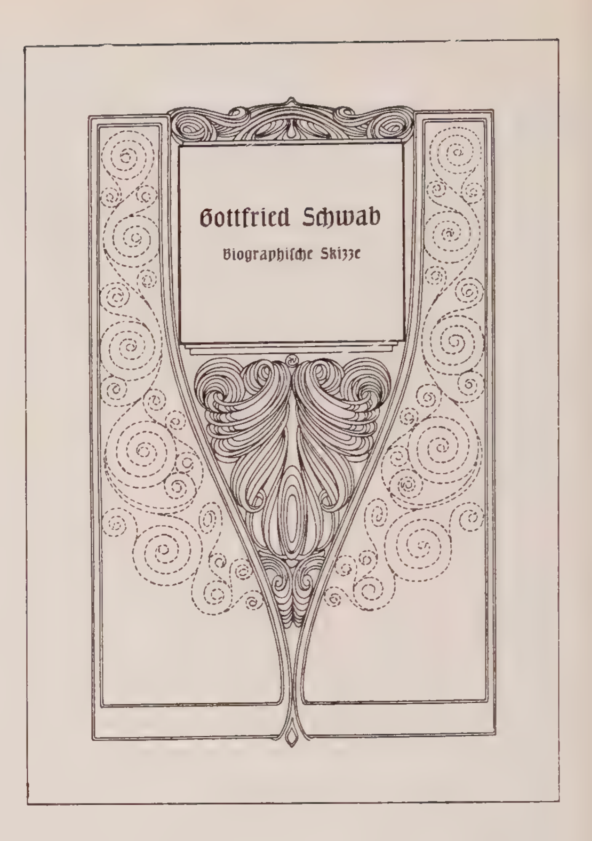




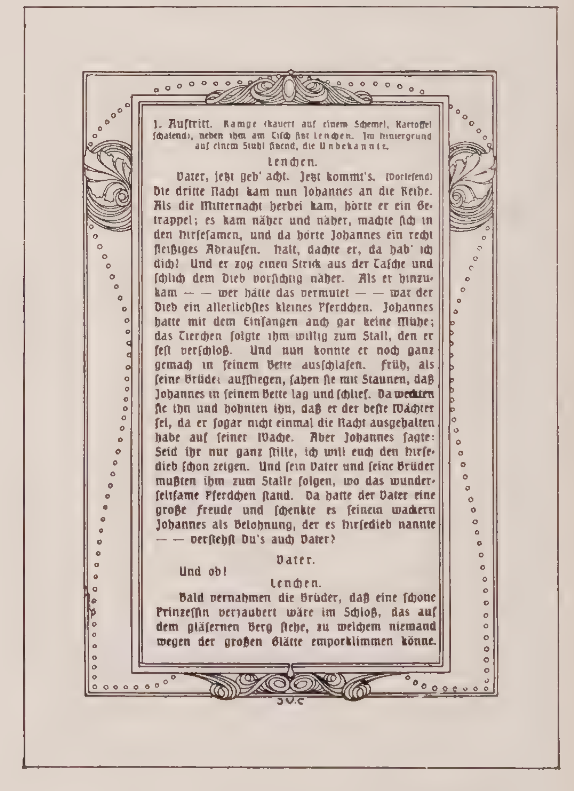
J. V. CISSARZ—DARMSTADT. Buchschmuck gelb, Schrift schwarz.

Verkleinerungen aus dem Katalog der Ausstellung der Künstler-Kolonie Darmstadt 1904.









1. Auftritt. Ramge (kauert auf einem Schemel, Kartoffel schälend), neben ihm am Tisch sitzt Lenchen. Im Hintergrund auf einem Stuhl sitzend, die Unbekannte.

Lenchen.

Vater, jetzt geb' acht. Jetzt kommt's. (Vorlesend) Die dritte Nacht kam nun Johannes an die Reihe. Als die Mitternacht herbei kam, hörte er ein Getrappel; es kam näher und näher, machte sich in den Hirsesamen, und da hörte Johannes ein recht fleißiges Abrausen. Halt, dachte er, da hab' ich dich! Und er zog einen Strick aus der Tasche und schlich dem Dieb vorsichtig näher. Als er hinzukam — — wer hätte das vermutet — — war der Dieb ein allerliebstes kleines Pferdchen. Johannes hatte mit dem Einfangen auch gar keine Mühe; das Tierchen folgte ihm willig zum Stall, den er fest verschloß. Und nun konnte er noch ganz gemach in seinem Bette ausschlafen. Früh, als seine Brüder aufstiegen, sahen sie mit Staunen, daß Johannes in seinem Bette lag und schlief. Da weckten sie ihn und hohnten ihn, daß er der beste Wächter sei, da er sogar nicht einmal die Nacht ausgehalten habe auf seiner Wache. Aber Johannes sagte: Seid ihr nur ganz stille, ich will euch den Hirsedieb schon zeigen. Und sein Vater und seine Brüder mußten ihm zum Stalle folgen, wo das wunderseltsame Pferdchen stand. Da hatte der Vater eine große Freude und schenkte es seinem wackern Johannes als Belohnung, der es Hirsedieb nannte — — verstehst Du's auch Vater?

Vater.

Und ob!

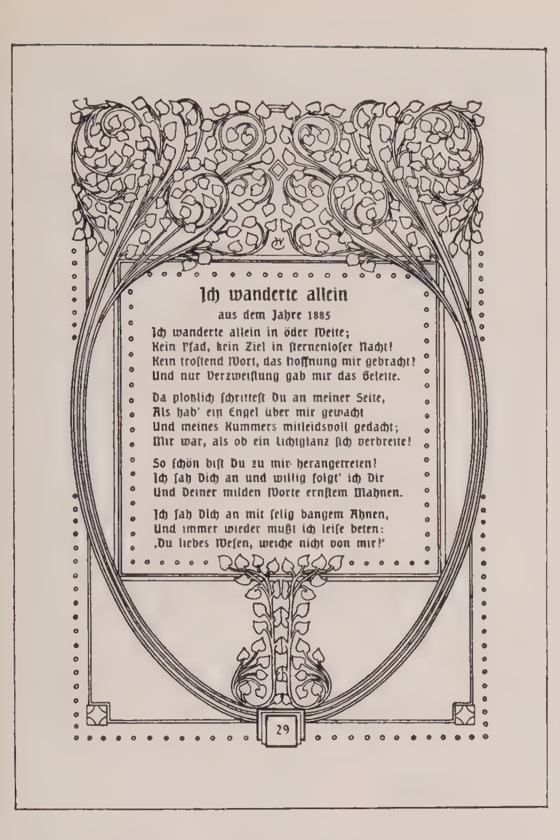
Lenchen.

Bald vernahmen die Brüder, daß eine schöne Prinzessin verzaubert wäre im Schloß, das auf dem gläsernen Berg stehe, zu welchem niemand wegen der großen Glätte emporklimmen könne.

J.V.C

J. V. CISSARZ—DARMSTADT. BUCHSCHMUCK.

Verkleinerungen aus »Gottfried Schwab. Wolkenschatten und Höhenglanz«. Verlag von Lampart & Co.—Augsburg



Ich wanderte allein

aus dem Jahre 1885

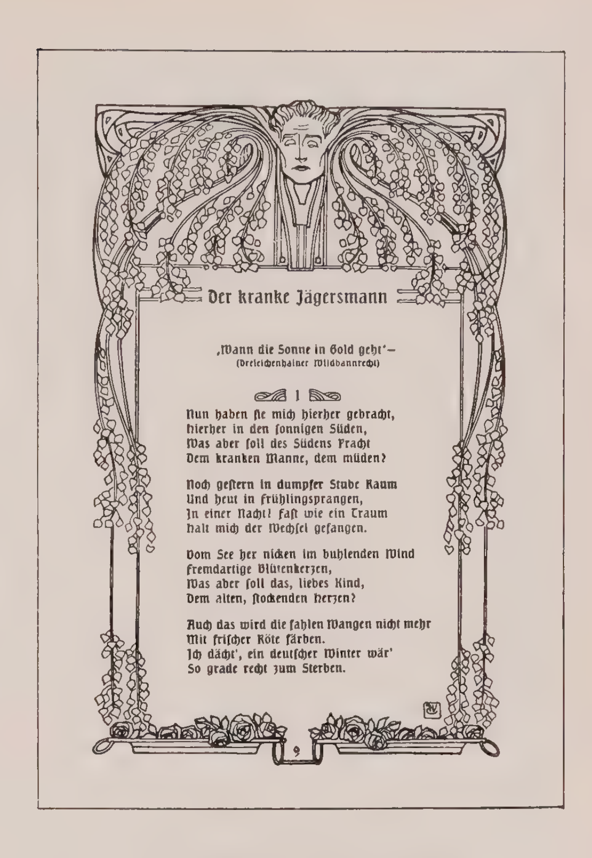
Ich wanderte allein in öder Weite;
Kein Pfad, kein Ziel in sternenloser Nacht!
Kein tröstend Wort, das Hoffnung mir gebracht!
Und nur Verzweiflung gab mir das Geleite.

Da plötzlich schrittest Du an meiner Seite,
Als hab' ein Engel über mir gewacht
Und meines Kummers mitleidsvoll gedacht;
Mir war, als ob ein Lichtglanz sich verbreite!

So schön bist Du zu mir herangetreten!
Ich sah Dich an und willig folgt' ich Dir
Und Deiner milden Worte ernstem Mahnen.

Ich sah Dich an mit selig bangem Ahnen,
Und immer wieder mußt ich leise beten:
,Du liebes Wesen, weiche nicht von mir!'

29



Der kranke Jägersmann

,Wann die Sonne in Gold geht'—
(Dreieichenhainer Wildbannrecht)

I

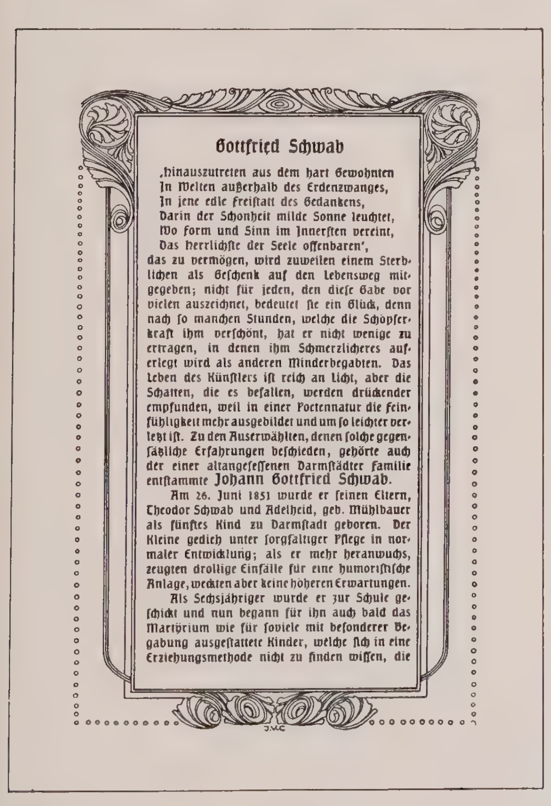
Nun haben sie mich hierher gebracht,
Hierher in den sonnigen Süden,
Was aber soll des Südens Pracht
Dem kranken Manne, dem müden?

Noch gestern in dumpfer Stube Raum
Und heut in Frühlingsprangen,
In einer Nacht! Fast wie ein Traum
Hält mich der Wechsel gefangen.

Vom See her nicken im buhlenden Wind
Fremdartige Blütenkerzen,
Was aber soll das, liebes Kind,
Dem alten, stockenden Herzen?

Auch das wird die fahlen Wangen nicht mehr
Mit frischer Röte färben.
Ich dächt', ein deutscher Winter wär'
So grade recht zum Sterben.

9



Gottfried Schwab

,Hinauszutreten aus dem hart Gewohnten
In Welten außerhalb des Erdenzwanges,
In jene edle Freistatt des Gedankens,
Darin der Schönheit milde Sonne leuchtet,
Wo Form und Sinn im Innersten vereint,
Das Herrlichste der Seele offenbaren',

das zu vermögen, wird zuweilen einem Sterblichen als Geschenk auf den Lebensweg mitgegeben; nicht für jeden, den diese Gabe vor vielen auszeichnet, bedeutet sie ein Glück, denn nach so manchen Stunden, welche die Schöpferkraft ihm verschönt, hat er nicht wenige zu ertragen, in denen ihm Schmerzlicheres auferlegt wird als anderen Minderbegabten. Das Leben des Künstlers ist reich an Licht, aber die Schatten, die es befallen, werden drückender empfunden, weil in einer Poetennatur die Feinfühligkeit mehr ausgebildet und um so leichter verletzt ist. Zu den Auserwählten, denen solche gegensätzliche Erfahrungen beschieden, gehörte auch der einer altangesessenen Darmstädter Familie entstammte Johann Gottfried Schwab.

Am 26. Juni 1851 wurde er seinen Eltern, Theodor Schwab und Adelheid, geb. Mühlbauer als fünftes Kind zu Darmstadt geboren. Der Kleine gedieh unter sorgfältiger Pflege in normaler Entwicklung; als er mehr heranwuchs, zeugten drollige Einfälle für eine humoristische Anlage, weckten aber keine höheren Erwartungen.

Als Sechsjähriger wurde er zur Schule geschickt und nun begann für ihn auch bald das Martyrium wie für soviele mit besonderer Begabung ausgestattete Kinder, welche sich in eine Erziehungsmethode nicht zu finden wissen, die

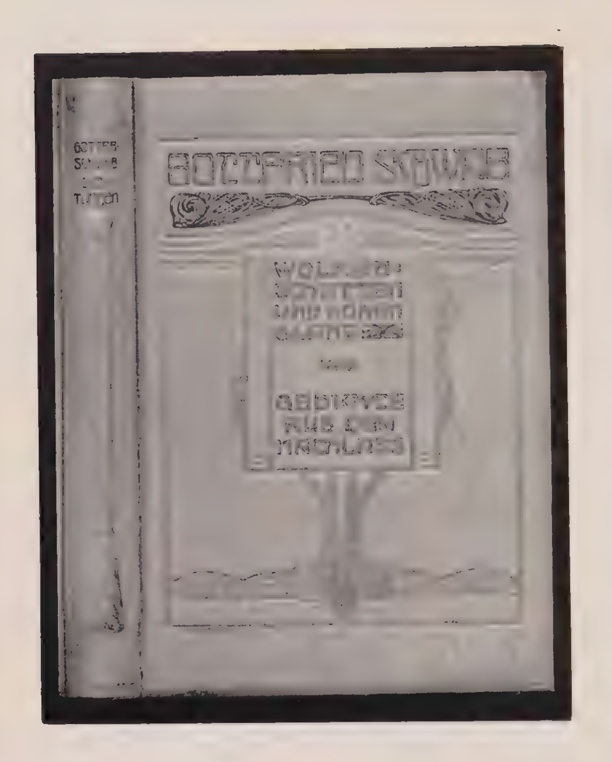


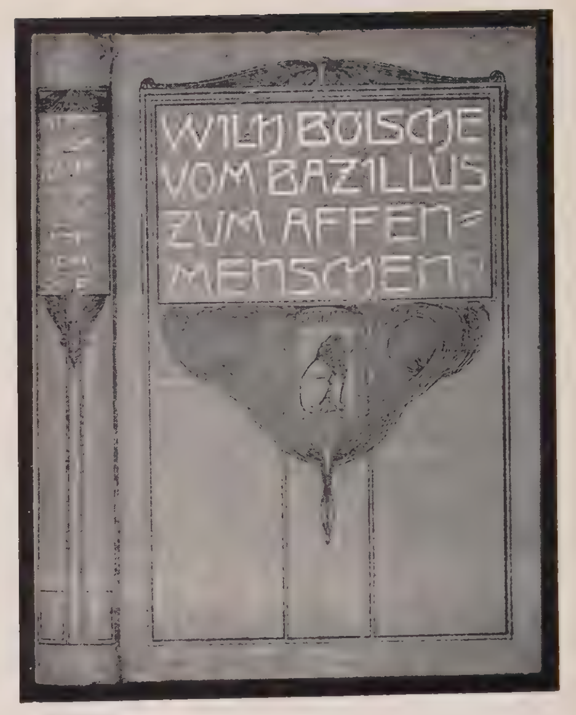
Der Führer

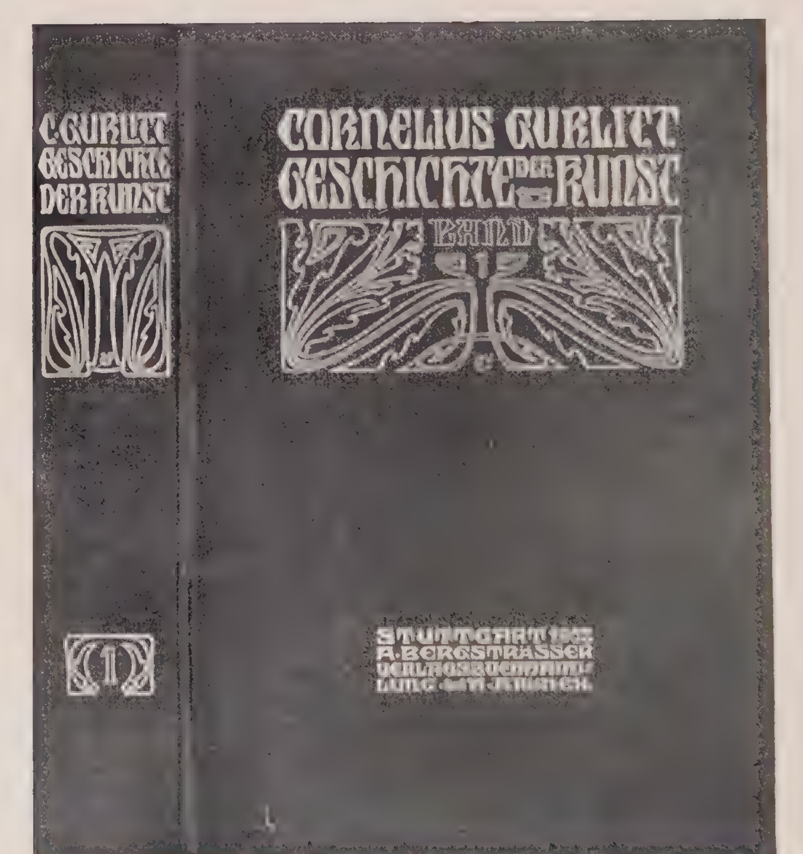
Fragment einer allegorischen Dichtung

J. V. CISSARZ—DARMSTADT. BUCHSCHMUCK.

Verkleinerungen aus »Gottfried Schwab. Wolkenschatten und Höhenglanz«. Verlag von Lampart & Co.—Augsburg.







J. V. CISSARZ—
DARMSTADT.

BUCH-EINBÄNDE
MIT PRÄGUNG.

VEREINFACHEN UND STILISIEREN.

(Fortsetzung und Schluss aus dem Januarheft.)

Vom Ornament zum Bilde ist kein weiter Schritt; sie kommen sich manchmal so nahe, dass es unmöglich ist, einen Unterschied zu sehen. Nur an den beiden Polen, wo das Bild ganz Bild und das Ornament ganz Ornament ist, treten die Eigenschaften, welche dem Begriff Bild und Ornament entsprechen, klar und deutlich hervor. Dazwischen aber zieht sich eine lange Reihe von Übergängen hin; nirgends ist eine Kluft, nirgends ein Bruch. Denn ein Wesensunterschied besteht zwischen beiden nicht. Nur in der Entwickelung stehen sie auf ungleichen Stufen. Wie im Reich der Lebewesen der reichste und komplizierteste Organismus, etwa des Menschen, durch eine Millionen Jahre zurückreichende Abstammung verwandt ist mit dem primitivsten einzelligen Geschöpf, so knüpft in der Kunst eine Entwicklungsreihe an beim Punkt, bei der simplen geraden Linie und führt über reichere und immer reichere und feinere und differenziertere Bildungen hinweg bis zum figurengefüllten Gemälde mit den raffiniertesten Licht- und Luftstimmungen. Auch der Punkt und die gerade Linie sind schon, für das Auge des Künstlers wenigstens, mit Leben begabt. Der Punkt ist der höchste Ausdruck der Konzentration; er behauptet sich als solcher der ganzen übrigen Welt gegenüber; er ist ein Individuum, er steht fest auf seinem Platz. Und die gerade Linie ist Ausdehnung, ist Fluss; sie streckt sich, sie hält fest an einer Richtung und hat damit straffsten Halt in sich selbst; sie hat Form, Charakter. Wie viele Kombinationen von Punkten lassen sich nun aber bilden, die alle wieder ihr eigenes, besonderes Leben leben, und in ihrer Gestalt Ausdruck von in ihnen waltenden, auseinander strebenden und vereinigenden Kräften sind! Ebenso aus geraden und gebogenen Linien, und dann aus Flecken und flächenhaften Gebilden! Die Möglichkeiten sind zahllos; aber nicht nur viel und vielerlei Leben lässt sich so in Formen fassen, sondern es wird mit wachsender Bereicherung und Differenzierung auch immer feiner und höher und wertvoller — bis wir nicht mehr geometrische Bildungen vor uns zu haben glauben, sondern organische, d. h. Formen, die den im Reiche der belebten organischen Natur vorkommenden entsprechen. Auch die Formen der Natur sind



J. V. CISSARZ—DARMSTADT. Partie aus umstehendem Empfangszimmer.



J. V. CISSARZ—DARMSTADT. EMPFANGSZIMMER.



J. V. CISSARZ—DARMSTADT. EMPFANGSZIMMER.



J. V. CISSARZ—DARMSTADT. HERRENZIMMER.



J. V. CISSARZ DARMSTADT — SCHLAFZIMMER.



J. V. CISSARZ—DARMSTADT. Aus dem Schlafzimmer.

stellung, aparte Verteilung der Flecken, persönliche Linienführung, monumentale Massenwirkung usw. Alles so abstrakte Eigenschaften, dass sie ebenso gut an Ornamenten auftreten können wie am Bild. Wir wissen auch, dass es möglich ist, Schwermut im Ornament auszudrücken oder lustige Ausgelassenheit und Ähnliches, und zwar mit denselben Mitteln, mit denen der Maler im Bilde jene Stimmungen erzielt. Selbst die Zeichnung des menschlichen Antlitzes, des Spiegels der Seele, unterliegt keinen andern Gesetzen. . . . .

*

Das Bild ist durch den Rahmen von der übrigen Welt abgeschlossen, es ist eine Welt in sich. Die Teile dieser Welt werden aber nicht nur durch den Rahmen zu einer Einheit zusammengefasst, sondern sie hängen unter sich zusammen; sie sind nicht Punkte neben Punkten, nicht Flecken neben Flecken, sondern sie vereinigen sich zu einem Gesamtfleck; der ist allerdings in sich mannigfach zerteilt und zergliedert, in der Farbe aufs reichste geschieden und abgestuft, aber diese ganze hohe Verschiedenheit ist nur die Differenzierung innerhalb einer Einheit. Dem Bild ist diese geschlossene, einheitliche Wirkung wesentlich, darum kann nicht ein beliebiger Natur-Ausschnitt Bild werden. Wahl muss sein und Komposition. Zola hat von den Impressionisten gesagt, dass sie von der Ansicht der Natur nichts wegnehmen und nichts dazutun; »sie malten keine Konstruktionen«. Darin täuschte er sich sehr. Kein Mensch sieht die Welt so, wie sie ist, wir tun in der Tat alle in jedem Augenblick eine Menge dazu zu dem, was unsere Augen wirklich sehen; wir sehen mit Hilfe der Phantasie. Und wir übersehen auch sehr viel. — Noch viel mehr tut dies der Maler. Schon dadurch, dass er nicht alles malt, dass er gewisse Partien der wirklichen Welt malt und andere als undankbar verschmäht, und dass er einen Standpunkt auswählt und eine bestimmte Beleuchtung, verhindert er das Zustandekommen eines exakten Weltbildes. Aber auch die Impressionisten malten nicht so, wie sie sahen, sie liessen gar vieles weg, sie malten manches frei, kurz, sie

ja Resultat und Ausdruck gewisser Kräfte. — Das Ornament wird, bei einem gewissen Grad des Reichtums und der Bestimmtheit der Kräfte und Funktionen, denen es Form verleiht, von selbst und unausweichlich naturalistisch werden, d. h. Bildungen hervorbringen, welche wie Pflanzen oder Tiere oder Teile von solchen aussehen. Eine weitere Bereicherung und Steigerung führt dann zur Landschaft, zur menschlichen Figur, und auch diese können als Ornament im gewissen Sinne aufgefasst werden.

Erinnern wir uns nun einmal, welche Eigenschaften vom ästhetisch gebildeten Beschauer in einem Gemälde besonders gewürdigt werden: Stimmungsvolle Farben-Zusammen-



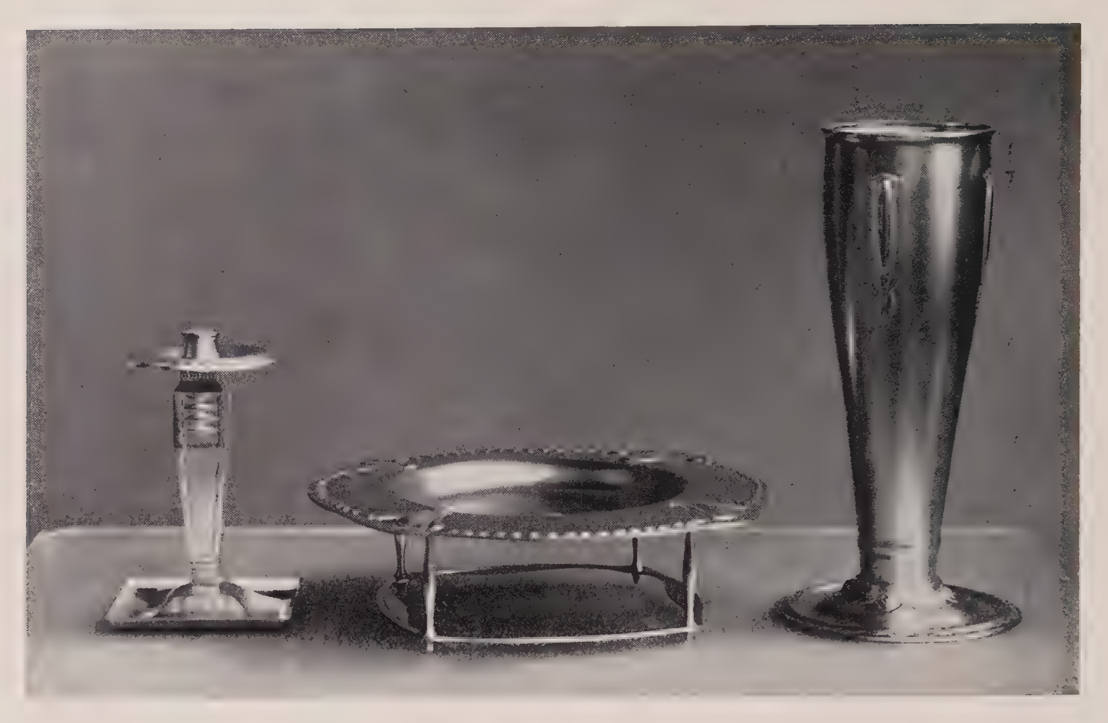
J. V. CISSARZ—DARMSTADT. Aus dem Schlafzimmer.

auch Wahl und Zusammenstellung der Farben; die Komposition ist nicht mehr frei, eine bestimmte Linien-Führung wird gefordert. Und die Gestalt des Raumes, in dem das Bild hängen soll, wird auch vorschreiben, ob mehr oder weniger tief und wie der »Raum« des Bildes beschaffen sein soll. Das alles zwingt den Künstler, von der darzustellenden Natur abzugehen, in der Zeichnung zu vereinfachen, wegzulassen, zu ergänzen usw. und er wird auch die Farben der Natur seinen Zwekken entsprechend verändern müssen. — Das Bild an der Wand will ja für gewöhnlich von vorne betrachtet werden; die den Beschauer beherrschende Vertikalrichtung wird dabei unwillkürlich auch im Bild vorausgesetzt, so dass alle Gegenstände und die gesamte Kom-

malten, und das bedeutet etwas anderes als photographieren. Was sie hervorbrachten, waren malerische Konstruktionen.

Der Künstler übt also auf jeden Fall einen modifizierenden Einfluss auf den Inhalt des Bildes aus. Nun soll aber das Bild — und diese Forderung tritt von Tag zu Tag gebieterischer auf — auch einen dekorativen Zweck erfüllen. Es ist nicht dazu bestimmt, ewig auf der Staffelei zu bleiben, sondern soll einmal eine Wand, einen Raum schmücken; die Beziehung zu diesem Raum, dieser Wand wirkt aber wieder zurück auf das Bild, es muss von vornherein auf jenen Zweck berechnet werden. Damit sind meist Grösse und Format gegeben, darnach richtet sich

position sich nach dem Zuge von oben nach unten orientieren, »ausrichten«. Das bewirkt, dass nur bestimmte Ansichten dort zulässig sind, andere nicht. Die Menschen z. B. können dort wohl von vorn oder von der Seite dargestellt werden, aber nicht von oben oder von unten. Auch die Lage des Horizontes ist nicht gleichgültig; wenn das Bild hoch hängt, kann der Horizont nicht ebenfalls hoch angenommen werden, und umgekehrt. Wie aber wird es sich nun beim Deckengemälde verhalten und beim korrespondierenden Fussbodenmosaik? Die werden von unten und von oben betrachtet und man dreht sich dabei, hält also keine bestimmte Richtung fest. Wird es möglich



J. V. CISSARZ—DARMSTADT. SCHREIBTISCH-LEUCHTER, SCHALE UND BECHER IN SILBER.

P. HAUSTEIN—DARMSTADT. POKAL UND HANDLEUCHTER IN SILBER.
AUSGEFÜHRT VON E. L. VIETOR—DARMSTADT.



P. HAUSTEIN—DARMSTADT. KAFFEE- UND TEE-SERVICE IN SILBER.
AUSGEFÜHRT VON E. L. VIETOR—DARMSTADT.

sein, durch Darstellung eines beliebigen Naturausschnittes unter so besonderen Umständen eine befriedigende Wirkung zu erzielen? Oder werden diese besonderen Bedingungen nicht vielmehr von gewalttätigstem Einfluss auf Zeichnung und Komposition sein? Auch die Natur bringt unter ausserordentlichen Bedingungen Ausserordentliches hervor. Der Baum wächst schief statt gerade, wenn Licht- und Luftverhältnisse es fordern; auf einer kreisenden Töpferscheibe wachsen Pflanzen von der Peripherie gegen das Zentrum hin, nicht wie sie sonst pflegen, in die Höhe. Unsere Werke werden dann so selbstverständlich erscheinen, wie die Gebilde der Natur, wenn sie aus den gegebenen Bedingungen ebenso folgerichtig und organisch herauswachsen.

Dekorative Bilder können nun auch nicht bloss als Flecken dienen, die einen Raum ausfüllen und beleben, sondern Funktionen erfüllen; sie können als Fries einen Raum zusammenfassen, oder als Umrahmung ein Drittes einschliessen usw. Ganz wie das Ornament, das bald nur als belebender Fleck zur Unterbrechung einer Leere herhält, bald eine Tätigkeit ausdrückt, ein Einfassen, Stützen, Tragen. Wo aber Form und Zeichnung ganz von der auszudrückenden Funktion bedingt werden, ist auch dem schärfsten Auge eine Unterscheidung zwischen Ornament und dekorativem Bild nicht mehr möglich. . . . .

*

Grundsätzlich ist kein Tier, keine Pflanze von ornamentaler Verwertung ausgeschlossen, und die moderne Ornamentik hat sich auch schon eine sehr grosse Anzahl davon erobert. Aber nicht jede Pflanze taugt an jede Stelle und für jeden Ausdruck, sondern wir werden immer jene wählen, die unseren ornamentalen Zwecken entgegenkommen, die in ihrer Gestalt gerade jene Kräfte zum Ausdruck bringen, welche auch das Ornament beleben sollen; zur energischen Umklammerung etwa mag uns ein Schlinggewächs das Motiv liefern, Vergissmeinnicht dagegen taugten zu solcher Kraftentfaltung nicht. Es steht uns aber auch frei, die Formen der Natur zu verändern, wo sie nicht vollständig den jeweiligen



ELISABETH SCHMIDT-PECHT—KONSTANZ. Schwarzwälder Töpfereien.

ornamentalen Bedürfnissen entsprechen; wir können weglassen, was überflüssig, und das betonen, was dem Ausdruck der Funktion dienlich. Grösste Willkür im Zusammenstellen von Teilen verschiedener Pflanzen erscheint nicht als Willkür oder Gewalttätigkeit, sofern im so geschaffenen Ornament die fremden Teile wieder in gegenseitige Beziehung gebracht und zu einer neuen Einheit verbunden worden sind. Das muss der Zeichner gelernt haben, seine Gebilde ebenso organisch und in sich einheitlich und verständlich zu gestalten, wie es die der Natur sind. Seine Phantasie wird ihm dann Pflanzen und Tiere erfinden, die auch in der Natur möglich wären, und nicht selten wird er den Geschöpfen seiner Phantasie beim Durchblättern eines botanischen oder zoologischen Werkes wieder begegnen. Die Natur ist ja so unglaublich reich an Formen, und es gibt kaum eine Kombination von Masse, Kräften, Funktionen, für die sie nicht Beispiele aufwiese. Aber sie ist uns nicht nur in ihrer unerschöpflichen Erfindsamkeit ein Vorbild, auch im Verarbeiten der Elemente, im Vortrag, zeigt sie sich als wahre Künstlerin. Alles, was sie sagt und schreibt, hat Form, Charakter; rhythmisch baut sie die Massen, Rhythmus beherrscht ihre Tätigkeiten; besehen wir z. B. so ein Zittergras oder eine Haferähre: Wie elegant und graziös wird da die Arbeit getan, die Arbeit des Tragens der Ähren, des Umschliessens der Körner. Das ist nicht das Tagelöhnerwerk eines, der schlecht und recht seine Arbeit liefert; man spürt so etwas wie eine innere Anteilnahme und eine Freude, die künstlerisch die Arbeit hebt und adelt. Soll unser Ornament nicht hinter der Natur zurückbleiben, so muss es von unserer Freude erzählen; der Charakter des Schöpfers wird ihm seinen Stempel aufdrücken, und der Rhythmus seiner Persönlichkeit im Zug der Linien und im Bau der Massen weiterklingen. Schliesslich sind ja auch wir Menschen Glieder der Natur. Die gleichen Kräfte getalten die Blumen des Frühlings und den jugendlichen Menschenkörper zu Wundern der Schönheit. Derselbe Formdrang bestimmt das Wachstum der Pflanze, wie das Schaffen des Künstlers. A. JAUMANN.



ELISABETH SCHMIDT-PECHT—KONSTANZ. SCHWARZWÄLDER TÖPFEREIEN.

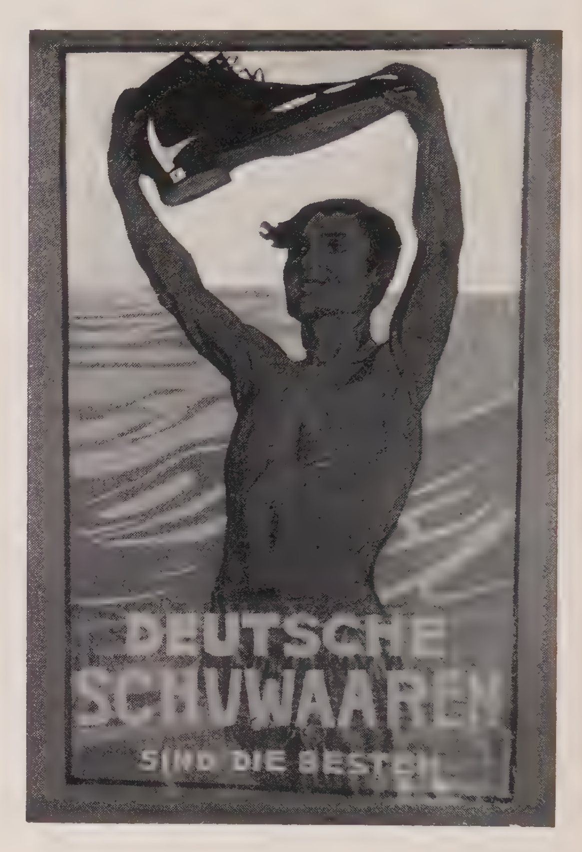
ERGEBNIS DES WETTBEWERBS FÜR EIN PLAKAT ZUR PROPAGANDA FÜR DEUTSCHE SCHUH-WAREN. AUSGESCHR. VOM VERBAND DER DEUTSCHEN SCHUH- U. SCHÄFTE-FABRIKANTEN.



ALBERT VOSS—WEIMAR.



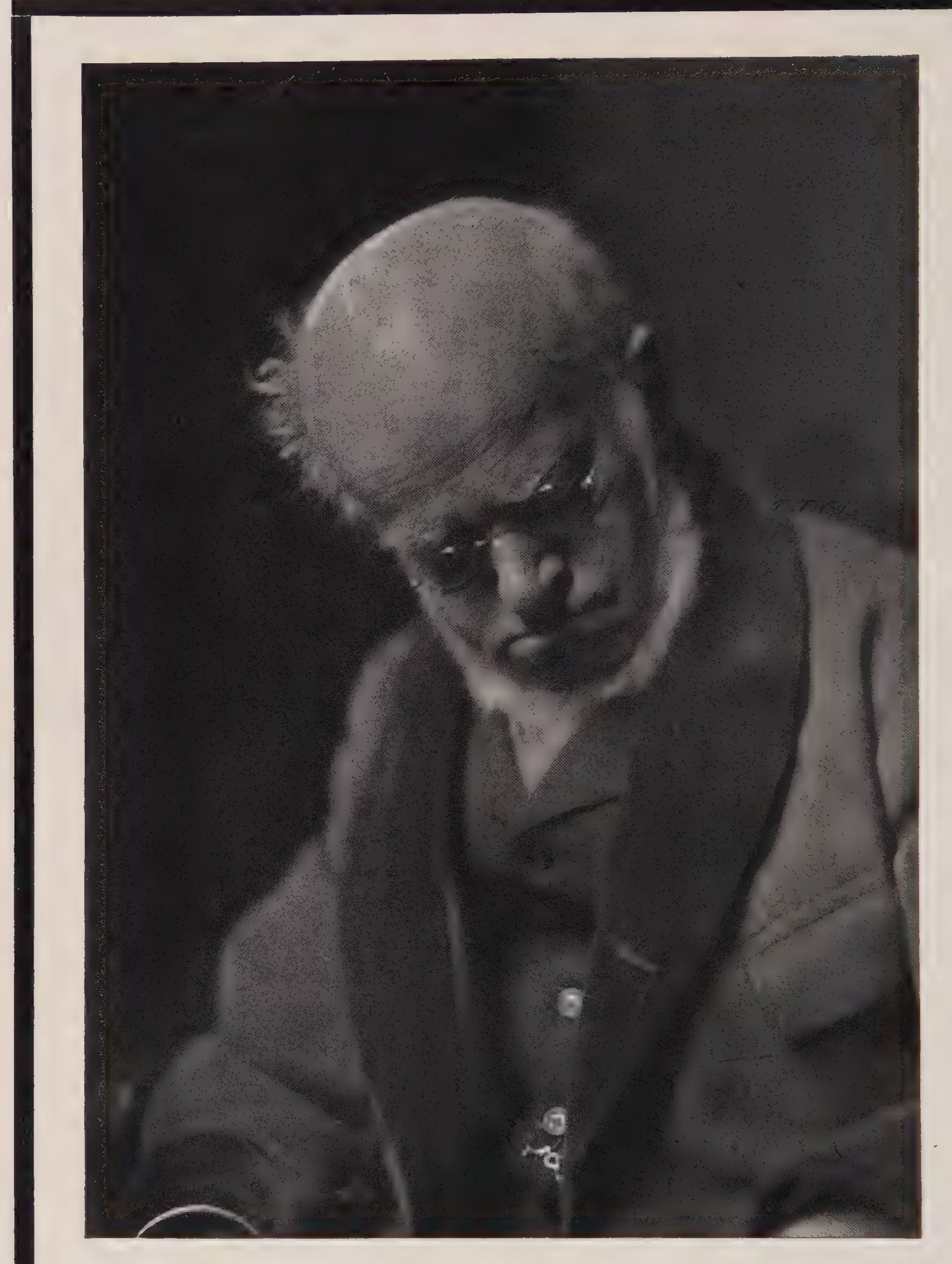
II. PREIS.



GIUSEPPE BOANO—MÜNCHEN. I. PREIS.



ERNST SCHILLING—BERLIN. II. PREIS.



Aufnahme von J. Hilsdorf—Bingen.

ADOLF MENZEL

GEBOREN 8. DEZEMBER 1815
GESTORBEN 9. FEBRUAR 1905



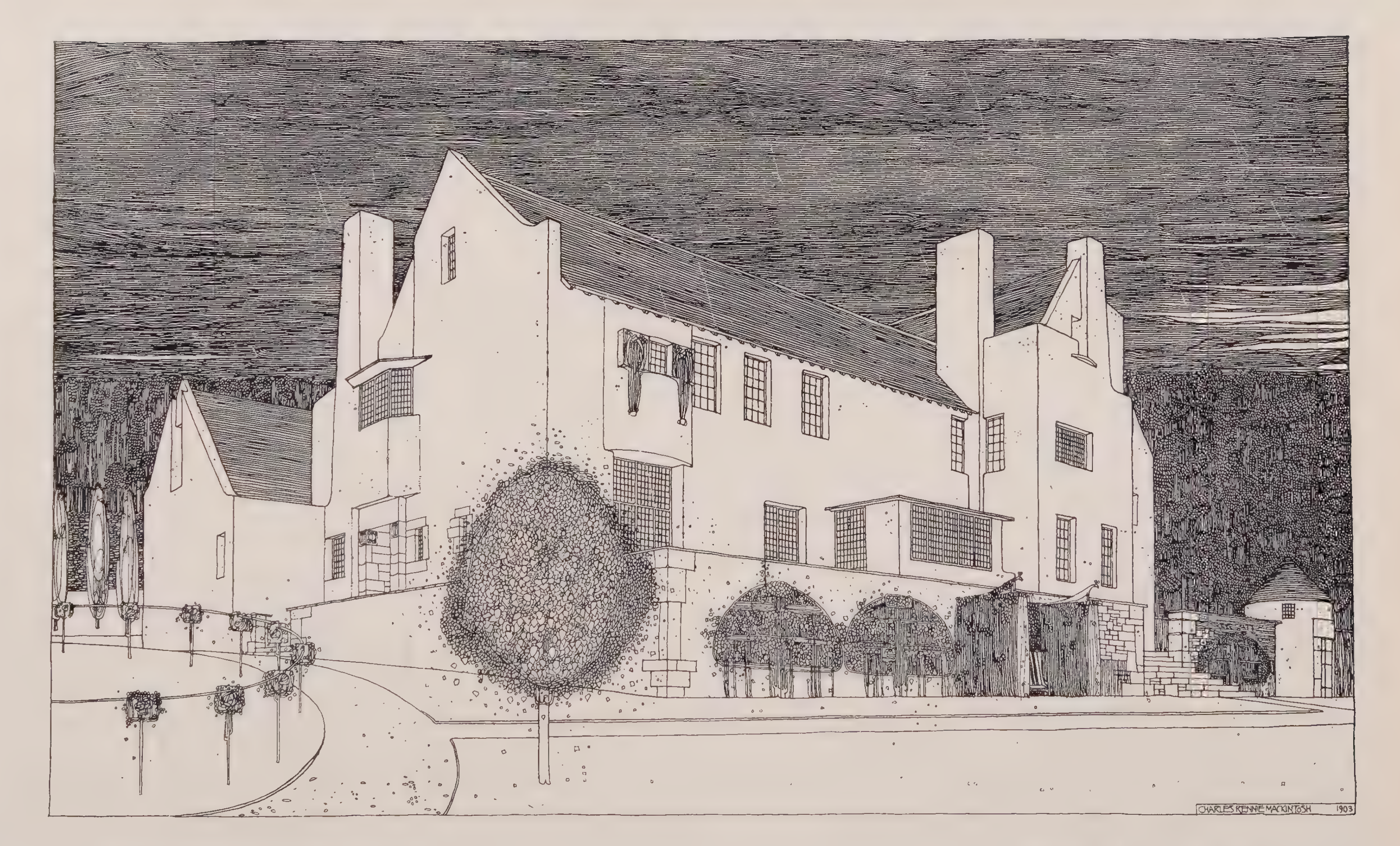
CHARLES RENNIE MACKINTOSH—GLASGOW. Entwurf zur Villa »Hill-House«.

THE HILL-HOUSE HELENSBURGH

ERBAUT VON ARCHITEKT CHARLES RENNIE MACKINTOSH.

»Lasst den Künstler in der Einsamkeit leben«, schrieb Leonardo, »auf dass er von der Höhe seiner Einsamkeit das ganze Leben umfange und der Empfindungen der ganzen Menschheit, ja wenn möglich aller Wesen, teilhaft werde«.

Seine Empfindungen werden dann so rein und so vielseitig sein, dass ein einzelner, selbst noch so schwerwiegender Umstand ihn nie überwältigen und in einen Spezialisten verwandeln wird. Indem er den rhythmischen Zusammenhang der verschiedensten Tatsachen erfasst, wird er das Symbol und das sinnverwirrende Bild, durch das sie ausgedrückt werden, zu trennen vermögen und nie daran denken, den Begriff Kunst mit Nachahmung oder mit technischer Vollendung zu verwechseln. Technische Vollendung, obwohl eine Bedingung der grossen echten Kunst, ist nicht das Ziel, das für Kunst in Betracht kommt. Poesie mit ihrer endlosen Steigerungsfähigkeit, Poesie, als Ausdruck subjektiver Auffassung der Erscheinungen und Tatsachen, ist die einzige richtige Betätigung dichtender Kunst. Solche Poesie bedient sich, um sich auszudrücken, nicht ausschliesslich der Worte, sie greift auch zu Noten und Farben, zu Linien und Dimensionen. Die Grenze zwischen Kunst und Technik ist durch die Anwesenheit der Poesie in dem einen Gebiet und durch ihre Abwesenheit in dem anderen festgelegt. Wenn Farben, Linien und Dimensionen in poetischen Bestrebungen sich vereinigen, bilden sie das vollkommenste Mittel, unseren ständigen Wunsch, unsere Lebensäusserungen zu veredeln, zu befriedigen. Wenn auch Musik verhallt, wenn auch Worte von Schönheit und Ruhm unbeachtet zwischen Blättern eingeschlossen sind, und Bilder, reich an Formen und Farben, auf Entfernung nur schwach zu wirken vermögen, so lange unser Auge offen ist, wird unser Haus, unsere Stadt uns ständig mit Poesie in Berührung bringen, sofern eine Architektur vorhanden ist, die von ihr durchdrungen. Ob wir nun einfache Farmer sind, die in kleinen Hütten lebend, vom Tagesgrauen bis zum Abend die Gesetze der Arbeit und die Gaben der Erde ehren, oder als Herren der italienischen Renaissance harmonische Paläste mit Blumengärten dem verfeinerten Geschmack des Jahrhunderts



CHARLES RENNIE MACKINTOSH—GLASGOW.

ENTWURF ZUR VILLA »HILL-HOUSE«.



CHARLES RENNIE MACKINTOSH—GLASGOW. ENTWURF ZUR »VILLA HILL-HOUSE«.



CHARLES RENNIE MACKINTOSH—GLASGOW. »The Hill-House« von Südwest.

entsprechend anlegen, Architektur ist stets die tröstende Kunst. Wir begegnen ihr in Gemeinschaft mit dichterischer Poesie auf dem ersten Schritt und auch auf dem Höhepunkt unserer künstlerischen Entwicklung. Die Bildungsstufe derjenigen menschlichen Gesellschaften, bei denen das Verständnis und das Verlangen nach Poesie noch unentwickelt ist, schätzen wir sehr gering.

Ein heiserer Schrei nach Wiedererweckung der Architektur, ist in den letzten Jahren durch Europa geklungen. Aber Wiedererstehung verlangt Handeln und nicht Predigen. Wir wollen von einem Manne sprechen, der wirklich gearbeitet hat, während andere versuchten die Form künftigen Arbeitens zu finden. *Ch. Mackintosh* hat in der Einsamkeit gelebt und will in der Einsamkeit auch weiter leben. Er ist noch jung aber frühzeitig hat er erkannt, dass es ein schlechtes Mittel ist, sich durch Gründung neuer Schulen dem alle Selbständigkeit tötenden Einfluss der Schulen zu entziehen. Er gehört weder irgend einer Schule noch irgend einer Gruppe an, nicht einmal als Führer, aber er ist eine abgeschlossene Persönlichkeit und wenn er Neigung zum Predigen hätte, würde er vor allem jungen Leuten predigen: »Bleibt euch selbst treu, bewahrt euch euer persönliches Empfinden! Das Ziel eurer Arbeit mag noch so hoch gesteckt sein, die Ausführung des Gedankens muss klar und einfach sein, das Ergebnis langjähriger Erfahrungen.« Einfachheit in der Kunst ist im allgemeinen das Gegenteil von Leichtverständlichkeit und Alltäglichkeit. Die einfachsten und dabei grössten Dichter sind so wenig leichtverständlich, dass der Durchschnittsbürger sie nie wieder liest, wenn er die Schule verlassen hat. Herangewachsen liest er indessen seine Zeitung, und wenn er gar ein englisch-liberaler Führer geworden ist, wird er vielleicht zu sagen wagen, dass eine moderne Zeitung uns bedeutend mehr lehrt, als dicke Bände griechischer Literatur. Aber trotz solch vorgeschrittener Ansichten gibt es doch noch in der Welt eine wohl zu beachtende Minderheit, die griechische Literatur höher schätzt als die Mitteilungen der »Times« Die wenigen wirklichen Künstler unserer Zeit arbeiten nur für eine aus dieser Minderheit gewählte kleine Zahl und versuchen keineswegs ihren wenigen Bewunderern zu gefallen oder ihnen gar zu schmeicheln; sie beschränken



CHARLES RENNIE MACKINTOSH—GLASGOW. »The Hill-House« von Süden.

sich darauf, sie zu lehren, wie man Schönheit geniessen soll.

Eines der letzten Werke unseres einsamen Lehrers der Schönheit Ch. Mackintosh ist »The Hill-House«, eine Villa in dem reizenden Teile von Schottland, der einen Gürtel grüner Wiesen und sanfter Hügel rings um die Seen des Clyde zieht, am Fusse der westlichen Hochlande gelegen. Wem anders als Vögeln und Landleuten und vielleicht auch einigen wenigen Dichtern sollte wohl daran gelegen sein, in diesem einzig schönen Tale sein Heim zu bauen; aber ach, der alles zerstörende Geschäftstrieb führte auch hierhin die Unternehmer, um hier für die Leser der »Times« und preisgekrönter Poesien protzige Häuser zu bauen.

»The Hill-House« ist eine der glücklichsten Ausnahmen unter ihnen; es bedarf nicht des Schmuckes der Bäume um der Natur gegenüber weniger hässlich und rauh zu erscheinen. Wenn man die sonnige Vorderfront (Seite 341) betrachtet, die frei und gross den Gipfel des sanften Hügels krönt, ist man überrascht von der makellosen Frische, in der das Haus aus dem Boden gewachsen zu sein scheint. Sein Grundriss bildet die Form eines lateinischen Kreuzes mit den nötigen Zutaten, die der Plan eines Hauses erfordert. Und da dieser Plan von innen nach aussen durchgearbeitet ist, ist nicht nur das Verhältnis der verschiedensten Teile zueinander, und das jedes einzelnen Teiles in sich selbst in schönster, natürlichster Weise entwickelt, sondern alles ist der gesunden Nüchternheit des Stiles gehorchend so einfach und so formgemäß als nur eben möglich gebildet. Die Veranda des Wohnzimmers, eine sanfte Ausbauchung der Fassade, um eines der Zimmer des ersten Stockes zu erweitern, und ein grosser Giebel sind alle konstruktiven Zutaten, von denen keine sich in störender Weise geltend macht, die wir an der Vorderseite entdecken. Die Anlage breitet sich über die Grenzen des Hauses selbst hinaus und wird durch das Gärtnerhäuschen und ein Spalier fortgesetzt. Somit umschliesst die Idee, die dem Werke zu Grunde liegt, nicht allein das Haus, sondern auch seine Umgebung, den ganzen Hügel, auf dem es steht. Das sich uns aufdrängende Gefühl, dass das Haus das Hauptglied einer Kette aufsteigender Farben und Formen ist, ist viel weniger das Ergebnis



CHARLES RENNIE MACKINTOSH—GLASGOW. »The Hill-House« von Westen.

der natürlichen Schönheit des Standortes selbst, als das der künstlerischen Verwertung jedes sich bietenden Zufalles. So ist beispielsweise die gerade Linie, die von den weissen Treppen der hügeligen grünen Terrasse ausgehend, ihre Richtung zu den höheren Treppen bis hinauf zu dem spitzen Dach der Gartenhütte nimmt und von diesen zu der Spitze des Giebels aufsteigt, weit entfernt davon, zufällig zu sein. Durch sie ist unser Auge unbewusst geführt worden, und zwar aufsteigend von den grünen Wiesen unterhalb der Villa bis zu ihren Dächern, dort, wo schmale Zinnen verschiedener Grösse aus der Konstruktion der Wände hervorwachsen und die aufstrebende Bewegung des Gebäudes fortsetzen. Sie sind nicht nur ein dem Auge wohltuender Abschluss, sie sind der Ausdruck des poetischen Empfindens des Architekten, und zeigen, wieviel Ausdruck selbst den kleinsten Details eines Kunstwerkes gegeben werden kann. In Wirklichkeit sind sie die Ausläufe der vielen im Hause erforderlichen Kamine. Der Künstler hat hier, indem er den ganzen Heizapparat als ein lebenspendendes System in einem lebendigen Organismus auffasste, es verstanden, in wohlangebrachten ausdrucksvollen Motiven alle diese Ausläufe zu vereinigen und sie zu jenen Teilen des Daches zu führen, wo sie wie eine Fortsetzung der bereits bestehenden Linien zu wirken vermögen und die soliden Mauern harmonisch bekrönen, ja sogar den Rauch zwingen in Übereinstimmung mit der dekorativen Idee der ganzen Anlage aufzusteigen. In den Augen mancher Leser mag dies eine gar zu kleinliche Bemerkung sein, aber ich hoffe nicht in denen aller. Denn wenn die Menschen sich Jahrhunderte lang bemüht haben, ihre Kaminplätze schön zu gestalten, so ist es nur ganz selbstverständlich, dass ihnen auch die Form der Schornsteine nicht gleichgültig bleiben konnte und sie sich dagegen auflehnten, dass der Rauch immer noch chaotisch vom First eines harmonischen Hauses aufsteige. Aber trotz einer solchen strengen dekorativen Idee, die sogar den Rauch der Schornsteine ihrem Plan einordnen will, können wir, selbst bei



CHARLES RENNIE MACKINTOSH—GLASGOW. »The Hill-House« von Nordwesten.

der eingehendsten Betrachtung des Hauses, keine einzige dekorative Verirrung entdecken. Das, was der Architekt uns hauptsächlich empfinden zu lassen beabsichtigt, ist die Macht des Aufbaues seines schönen Werkes, die Auflösung der Hauptmauern in Lichtflächen, die abgewogene Solidität aller Teile, die ruhige Wirkung aller Fenstern und Türen in wenigen rhythmischen Akkorden von Licht und Schatten.

Wirft man von Weitem einen Blick auf das Haus, etwa von dem schmalen Gartenpfad aus, der zum Haupteingang führt (Seite 340), einen umfassenden und dabei eingehend prüfenden Blick, so kann man in jedem Konstruktionsglied eine Art plastischer Energie erkennen. Dies ist wohl dem Umstande zu danken, dass jeder Teil vom Künstler gleichsam in die Form eines idealen geometrischen Körpers eingeschlossen worden ist. Wirft man dann einen Blick auf die Westfassade (Seite 342), so erkennt man leicht, dass das milde Westlicht diese massige Fläche beherrschen soll, über der der Schatten des Hauptgesimses deshalb vermieden ist, in der die Fenster mittels ihrer dunkeln Steineinfassung den Eindruck der Öffnungen zu mildern verstehen und eine Art Veranda über dem Tore in so sanfter Bewegung hervortritt, dass sie kaum auffällt. Licht scheint die Losung des ganzen Hauses zu sein, aber mit Licht sind nicht Blitze und grelle, unharmonische Reflexe gemeint. Nicht durch riesige, unbehagliche Fenster und Balkontüren, deren Läden man an schönen Tagen schliessen muss, soll uns das Licht in unserem Hause erreichen. Man muss sich seiner Gegenwart als der einer wohltätigen, freundlichen Macht freuen können und sie sich behaupten lassen, freundliche Farben, Töne und Helldunkel erzeugend. Dieser Umstand erklärt uns die Berechtigung der Fenster-Vergitterung sowie der geometrischen Spaliere und der einfachen Verteilung der grünen Massen zwischen weissen Pfaden, die der Architekt für den Garten geplant, die der Gärtner aber mit allerlei Küchengewächsen verdeckt hat.

Dieses Gitterwerk der Fenster ist besonders geeignet, die unharmonische Grelle



CHARLES RENNIE MACKINTOSH—GLASGOW. »THE HILL-HOUSE« VON NORDWESTEN.



CHARLES RENNIE MACKINTOSH—GLASGOW.

»THE HILL-HOUSE« VON SÜDOSTEN.



CHARLES RENNIE MACKINTOSH—GLASGOW. »The Hill-House« von Nordosten.

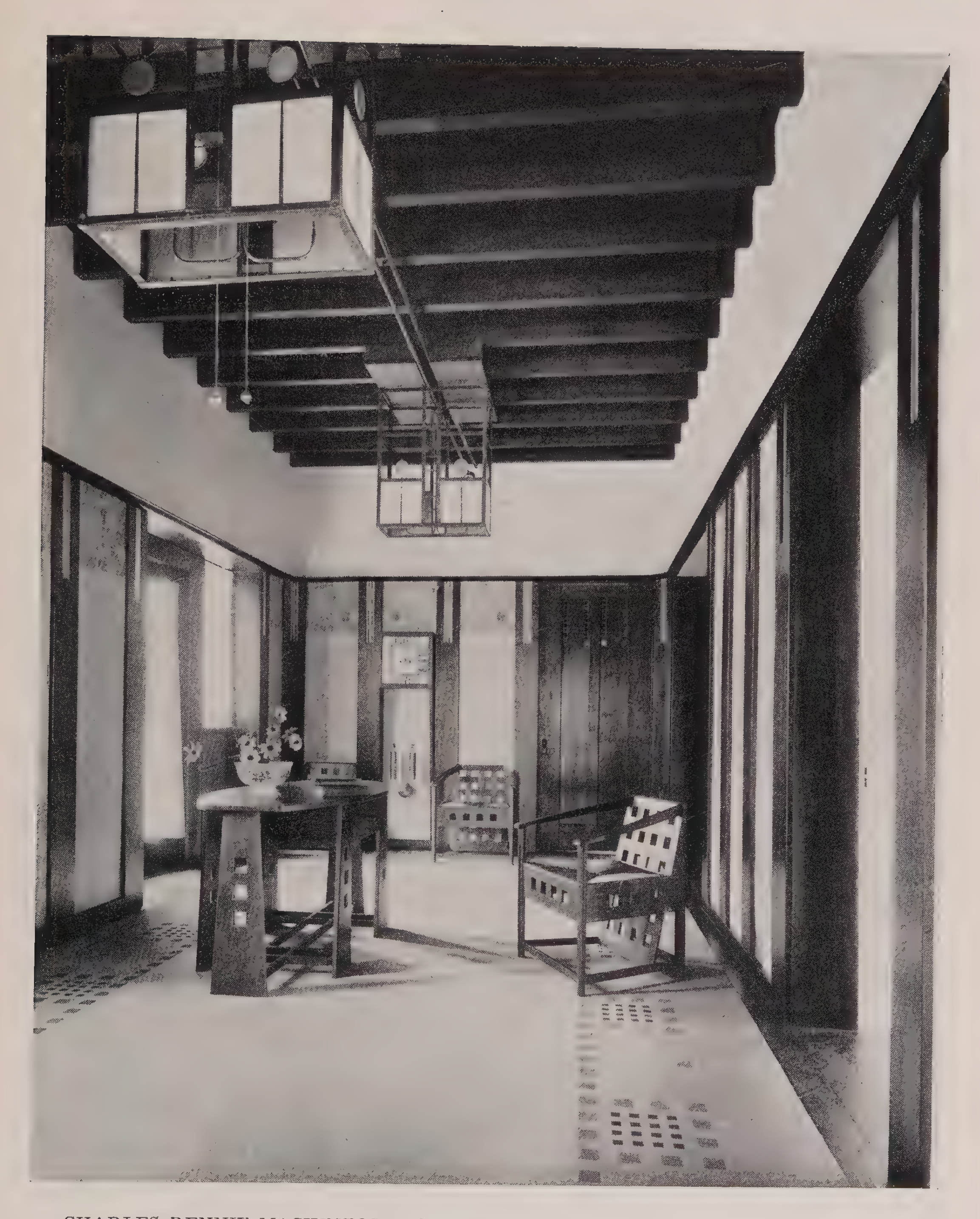
des einfallenden Lichtes zu mildern, während das Gitterwerk der Garteneinfassung unserm Auge mehr Licht und Leben zeigt, als dies formlosen Lichtflächen und Reflexen möglich wäre. Das Bestreben, einen Rahmen zu schaffen, und alles in Form zu bringen, wird immer das Ziel künstlerischer Architektur sein. — Durch bestimmte Formen lehrt uns der Architekt die Ideen von Einheit und Harmonie kennen, und ein Studium der Offenbarungen dieser Einheit in dem »Hill-House« würde für diejenigen, die die Wiederbelebung der Architektur predigen, lehrreicher sein als alle Argumente Ruskins über die soziale, historische und christliche Bedeutung der gotischen Dekorationsformen. Die Griechen mussten nach Annahme dieses Schriftstellers an ihren geometrischen Dekorationen festhalten, weil sie Sklaven zur Arbeit heranzuziehen genötigt waren. Mackintosh könnte ihn, wenn er noch lebte, lehren, dass der Architekt viel mehr, als es von dem Können und dem Geiste der ausführenden Arbeiter geschieht, von den musikalischen Gesetzen der Architektur beeinflusst wird, welche natürlicherweise eine keusche Zurückhaltung eingeben und so zu gewissen Formen griechischer, japanischer und Mackintosh-Dekoration führen, in vollkommenem Gegensatz zu den reichen Formen gotischen Überflusses. Mackintosh beschäftigt keine heidnischen Sklaven, sondern freie britische Werkleute; doch anstatt sie zu ermutigen, seine Türen und Portale mit Ornamenten einzufassen, lehrt er sie, ihre Persönlichkeit in geeigneterer Weise zu zeigen, indem sie die Schöpfungen seines Genies lieben und sie solange durch geschickte Bearbeitung pflegen, bis sie schön und vollkommen vor ihnen stehen. Prächtig und in allen Teilen vollendet erwarten wir das »Hill-House« zu finden, schon bevor wir in den Garten eintreten, wenn uns die eisernen Tore zum stehenbleiben und bewundern auffordern. Worte können nimmer ausdrücken, woher es kommt, dass die Komposition und die Behandlung des Materials dieser Tore so einfach und doch so gross erscheint, so massiv und dabei elegant, in welch überraschender Weise die Seele des Materials in diesen



CHARLES RENNIE MACKINTOSH—GLASGOW. »THE HILL-HOUSE«. BLICK ZUM EINGANGSTOR.



CHARLES RENNIE MACKINTOSH—GLASGOW. DIE DIELE IM HILL-HOUSE.



CHARLES RENNIE MACKINTOSH—GLASGOW. DIE DIELE IM HILL-HOUSE.

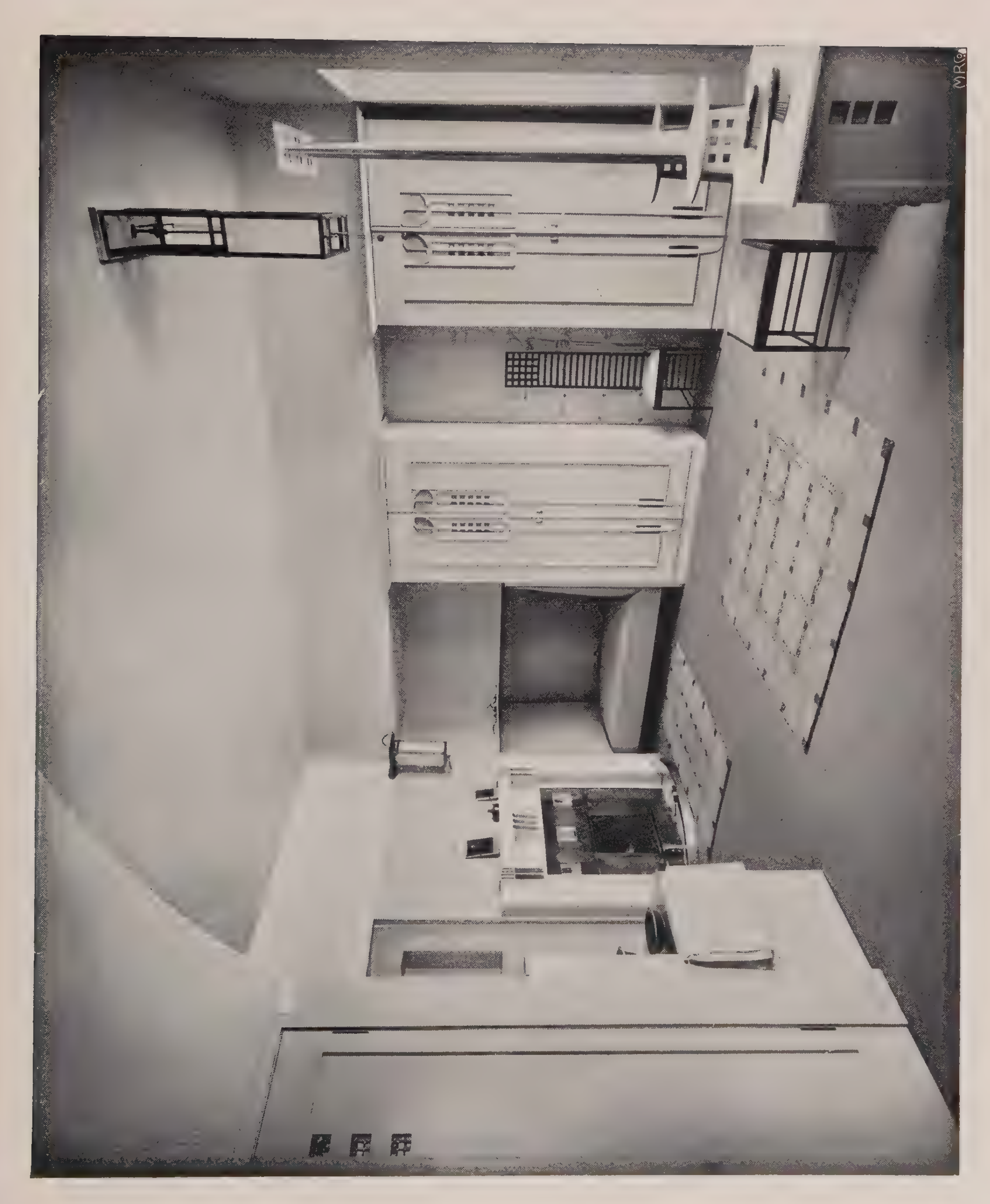


C. R. MACKINTOSH—GLASGOW. Das Treppenhaus.

edlen Eisenarbeiten ihren Ausdruck gefunden hat. Wenn Jacobo della Quercia, der Autor der berühmten Gitter der Kapelle del Consiglio in Siena, diese Tore schauen könnte, er, der in seinen üppigen Werken dem Eisen so grosse Vielfältigkeit kraftvoller Gestaltung und so elegante Verteilung der Massen gab, würde sich wundern über die Frische und Reinheit einer, seinem eigenen Wesen so fern stehenden Empfindung, die befähigt ist, in sanften Worten die irdischen Kräfte, die sich in einigen wenigen eisernen Stäben zu offenbaren vermögen, auszudrücken. — Dasselbe Gefühl der Ruhe, das die Tore zeigen, finden wir auch bei allen übrigen Einzelheiten des Hauses. Zwei symmetrische Massen schmuckloser Mauern (Seite 346) bilden eine intime Ecke des Hauses, belebt von vielen organisch eingereihten Fenstern sowie durch eine Tür, die, um die Wirkung der Fenster nicht zu stören, sich nach innen verengt. Die Sorgfalt, mit der selbst die irdenen Röhren der Entwässerungs-Anlage auf diesem Teil der Fassade sichtbar angebracht sind, zeigt deutlich die grosse Liebe, die der Künstler zu seinem Werke hegt, die ihn selbst die geringsten Einzelheiten würdig finden lässt, ihnen seine Aufmerksamkeit zu widmen und in uns die Empfindung zu erregen vermag, als ob der Künstler mit eigenen Händen Stein auf Stein gesetzt, jede Ecke bewohnt und jede Partie des Gebäudes gepflegt habe. Wie ich anderswo bereits Gelegenheit gehabt habe auszuführen, ist es vor allem die ausserordentliche Gewandtheit Mackintoshs, jedes Material stilgerecht zu behandeln und das innere Wesen eines jeden Objektes, das ein be-



C. R. MACKINTOSH—GLASGOW. Oberer Korridor mit Fenstersitz.



TEILANSICHT DES SCHLAFZIMMERS.



ANSICHT AUS DEM SCHLAFZIMMER.



ANSICHT AUS DEM SCHLAFZIMMER.



CHARLES RENNIE MACKINTOSH. KAMINPARTIE IM BÜCHERZIMMER.



CHARLES RENNIE MACKINTOSH—GLASGOW. TEILANSICHT AUS DEM BÜCHERZIMMER.



CHARLES RENNIE MACKINTOSH. TEILANSICHT DES WOHNZIMMERS.

DIE VERANDA DES WOHNZIMMERS.



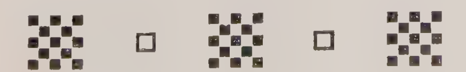
CHARLES RENNIE MACKINTOSH—GLASGOW. Kamin aus dem Wohnzimmer.

wohnbares Haus verlangt, richtig zu erfassen, die ihn befähigt, für jeden einzelnen Fall die passendste Lösung zu finden und so durch individuelle Gestaltung aller Objekte den Charakter seiner Kunst über das ganze Werk zu verbreiten. Das Hill-House ist ein deutlicher Beweis von Mackintoshs grosser, allesumfassender Kunst; doch es würde noch bedeutend ausdrucksvoller sein, wäre der Garten nicht verdorben und das ganze Haus in vollständiger Übereinstimmung mit dem ursprünglichen Plane des Künstlers ausgestattet worden. Ein Künstler, der ein Haus als Kunstwerk entwirft, vom Dach bis zum Keller, vom Schellenknopf bis zum Piano des Wohnzimmers, dürfte wohl auch verlangen, dass seine Idee in jedem Teile durchgeführt werde, selbst in der Möbelausstattung. Wie könnte er prächtige Innenwände und schöne Kamine erdenken, ohne zugleich eine Übereinstimmung dieser mit den Teppichen, den Stühlen, den Lampen, den Tischen, den Spiegeln etc. zu erstreben? Die Architekten vergangener Zeiten waren in mancher Beziehung entschieden glücklicher als unsere heutigen. Wenn Leon Battista oder Michel Angelo zeigen wollten, wie eine Villa auf einem toskanischen Hügel im Abendlicht erglühen sollte, wie eine Loggia gemacht sein müsse, »Aperta ad accolgier l'aria come chi respira«, so wussten sie auch, dass nur Künstler zur Ausführung der nötigen Möbel und Wand-Dekorationen der Skulpturen, der Kamine und des Bildwerks der Decken herangezogen werden würden, und dass diese Maler und Kunsthandwerker den Wink des Meisters beachten und ihm gehorchen würden. Aber heute, wo in den meisten Fällen der Auftraggeber die Fertigstellung seines Hauses einem Tapezier oder bestenfalls einem Antiquar anvertraut, manchesmal sich aber auch von seinem eigenen, unreifen Geschmack verleiten lässt selbst einzugreifen, ist der Künstler genötigt, will er etwas Vollendetes vollbringen, von seinem Klienten zu verlangen den vielleicht etwas unbequemen Weg zu beschreiten und ihm bis zum Ende seiner Ideen zu folgen, anstatt sich auf Musterbücher, seinem eigenen Geschmack und



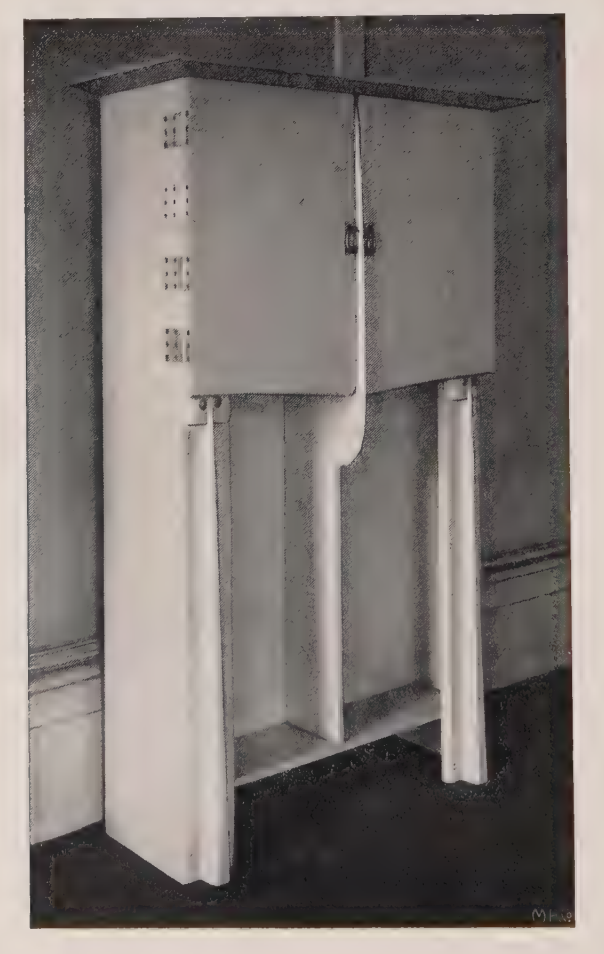
CHARLES RENNIE MACKINTOSH—GLASGOW. Fenster-Partie im Wohnzimmer.

jedermanns Meinung zu verlassen. Denn nur in dieser Weise wird ein Raum geschaffen werden können, wie das Schlafzimmer dieses Hauses. Wie die geheimnisvolle Blume einer seltenen Pflanze nicht gemacht, sondern gewachsen, nicht sinnlich, sondern keusch, nicht verschwommen wie ein Traum, sondern fest und bestimmt wie die poetische Vision einer Tatsache, die in der einzig möglichen Art ausgedrückt ist, wirkt dieser Raum auf uns ein. Die ruhige schöne Weiße des Zimmers, besonders betont durch das delikate »Opus Reticulatum« der schwarzen dekorativen Linien (Seite 351—353), die kostbare Qualität aller Materialien und jeder Fläche, die einzig und allein von dem eifrigen Bemühen, harmonische Töne und Proportionen zu finden eingegeben wurde, und die gedämpfte Melodie der Schablonen-Malerei mitten in dieser grossen weissen Sinfonie überrascht uns, gleichgültig ob wir dieses wunderbare Schlafzimmer von seinem Alkoven aus betrachten oder uns dem Kamin oder dem Spiegel zuwenden. Die idealen Beziehungen des Fussbodens zur Decke sind nicht allein durch die ornamentale Motive der Malereien geschlossen, sondern es wirken auch die aufsteigenden Formen der Möbel, die Gaslampen, die herniederhängen, und der Spiegel in seiner vollkommenen Harmonie mit seiner weissen Umgebung in diesem Sinne. Dieses Zimmer und die Halle sind zur Zeit die besten Räume des Hauses, aber voraussichtlich wird noch manches andere Zimmer ebenso vollkommen werden wie diese, sei es auch nur, um die prächtigen Kinder, die jetzt das »Hill-House« bewohnen und es so fröhlich machen wie ein weites heiteres Vogelhaus, zu lehren, dass Schönheit Wahrheit ist. — FERNANDO AGNOLETTI—GLASGOW.





CHARLES RENNIE MACKINTOSH—GLASGOW. ZWEI ZIERSCHRÄNKE AUS WEISSEM HOLZ.



DIE TÜRFLÜGEL SIND AUF DER INNENSEITE VERSILBERT UND MIT GLAS-EINLAGE GESCHMÜCKT. * *

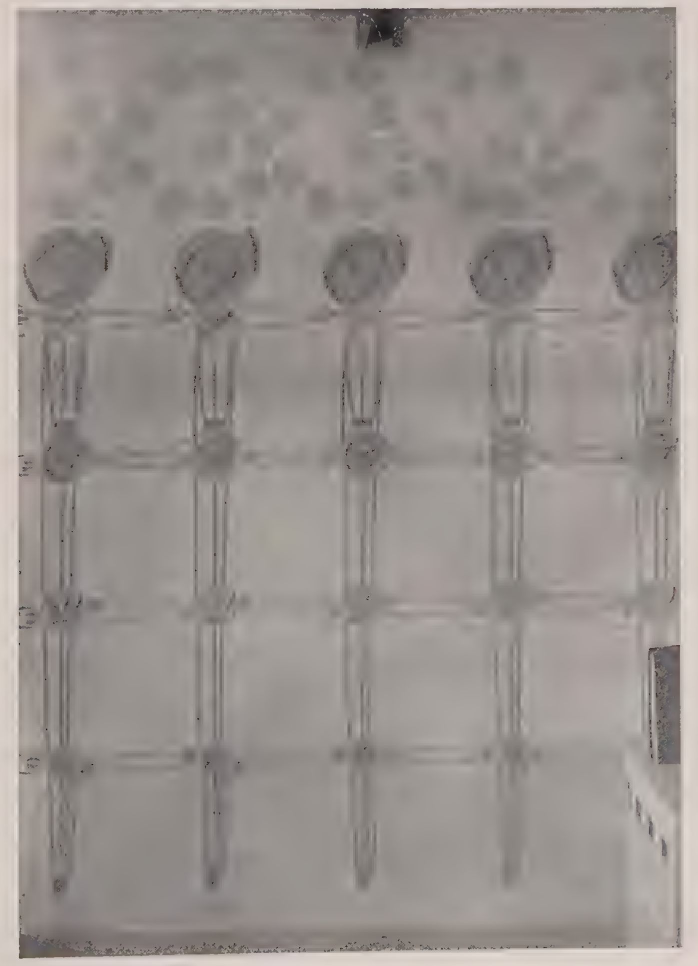
EINER DER BEIDEN OBENSTEHENDEN ZIERSCHRÄNKE * * GESCHLOSSEN. * *



MARGARET MACDONALD MACKINTOSH—GLASGOW. DEKORATIVE MALEREI »THE SLEEPER«.



CH. RENNIE MACKINTOSH
ARCHITEKT * GLASGOW.



SCHABLONIERTE
WAND-MALEREI
IM SCHLAFZIMMER
DES HILL-HOUSE.

ZUR ÄSTHETIK DER ILLUSTRATION.

Das Epigramm, der Aphorismus beherrschen in tausend Gestalten unsere Zeit und unsere Kunst. Die pointierte »short story« ist an die Stelle der alten Novelle getreten; neben dem breit fundierten Schauspiel gewinnt der pikante, flotte Einakter fortwährend an Boden. Der Höhepunkt unserer Dichtung liegt in ihrer präzisesten Form, der Lyrik, und seit Nietzsche ist auch in der Philosophie der Aphorismus sozusagen Mode geworden. Von diesem Zuge des Zeitalters schliesst sich auch die bildende Kunst nicht aus, und hier hat er vielleicht die schönsten Früchte gezeitigt, die er überhaupt bringen könnte. Er hat den Sinn für das Illustrative bewundernswert geschärft und diesen lange vernachlässigten Kunstzweig, der unter seiner Abhängigkeit von der Malerei so schwer zu leiden hatte, in seiner Eigenart energisch erkennen gelehrt. Die Illustration gilt uns heute nicht mehr als ein armer Seitenschössling der bildenden Kunst, als eine Art Ableger der Malerei, sie hat sich vielmehr zum Range einer eigenen Gattung emporgeschwungen, deren Gesetze man mit Liebe studiert und befolgt. Epigrammatisch in ihren Mitteln wie in ihrem Inhalte, darf sie füglich als das Schosskind der modernen Kunst-Entwicklung bezeichnet werden und sammelt gerade die reifsten, feinsten Begabungen unter ihre Fahnen. Sie erfüllt heute, über ihre speziellen Aufgaben hinaus, eine eminente kulturelle Aufgabe, indem sie Zeitinhalte festhält, für welche die übrigen Sparten der bildenden Kunst nur einen kümmerlichen Unterschlupf bieten würden. Ich brauche nur den »Simplizissimus« zu nennen, und jeder Einsichtige wird diese Behauptung bestätigt finden. Was unsichtbar zwischen den unerbittlichen Linien *Th. Th. Heines, Bruno Pauls, Gulbranssons* fliesst, was schattenhaft und doch so greifbar deutlich aus ihnen emporsteigt, das ist aktuelle Kultur-Geschichte in präzisester Form, es ist quellenmäßige Zeit-Charakteristik, an deren Klarheit kein dickleibiges Kompendium, kein subtiler Leitartikel heranreicht. — Den ersten Schritt zur ästhetischen Abgrenzung des illustrativen Gebietes von der Malerei tat *Max Klingers* Schrift »Malerei und Zeichnung«. Es war das Ei des Kolumbus, durch die Tatsachen längst vorbereitet und aus denselben abstrahiert. Fast alle ihre allgemeineren Gesetze hat nämlich die Illustration mit der Graphik gemeinsam und bis auf die neueste Zeit haben

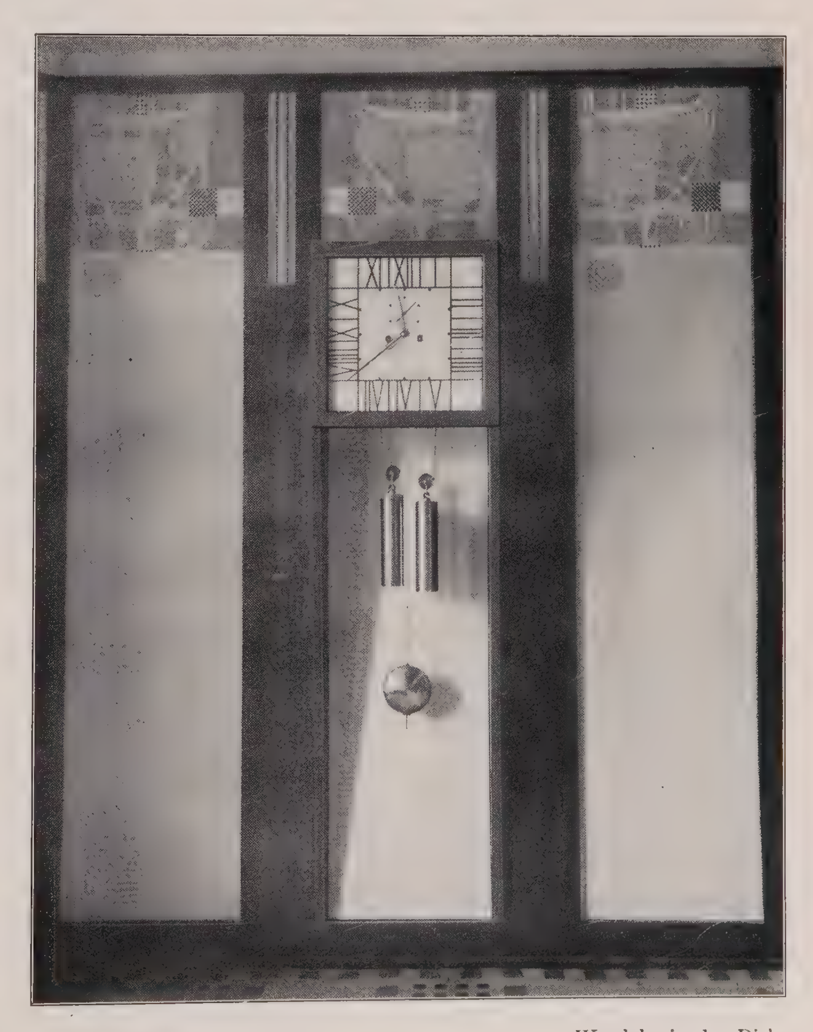


C. H. MACKINTOSH—GLASGOW. Kamin im Schlafzimmer.

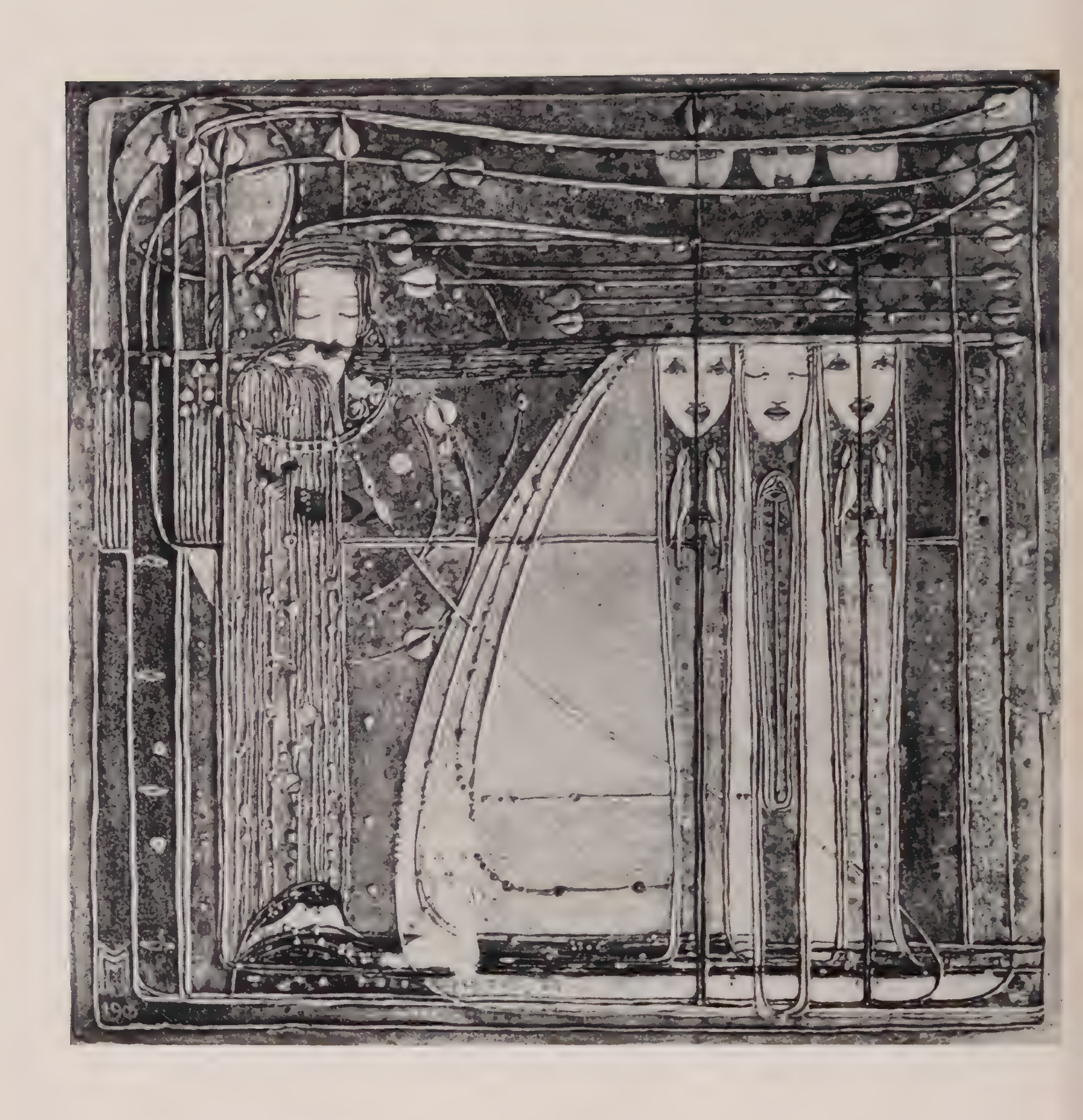
sich beide in engster Verbindung mit einander entwickelt, ohne sich freilich zu decken. Alle Illustration ist Graphik, aber nicht alle Graphik ist Illustration. Dagegen leiten sich aus der speziellen Aufgabe der Illustration als Schwesterkunst neben dem geschriebenen Wort wiederum eine Reihe von Sonderprinzipien ab, die nicht für die Graphik im allgemeinen gelten können.

Trotz der aufklärenden Worte *Max Klingers* und trotz der grossen Zahl trefflicher illustrativer Musterbeispiele, deren sich die deutsche Bücher- und Zeitschriften-Literatur erfreut, scheinen die lapidaren Grundzüge der *Ästhetik der Illustration* gleichwohl den Künstlern noch nicht restlos in Fleisch und Blut übergegangen zu sein. Denn oft sieht man illustrative Bemühungen trefflicher Talente an Stillosigkeit und Fehlgriffen aller Art scheitern. Am Können fehlt es nicht, das sieht man; wohl aber an der Einsicht in die Natur der Illustration, in ihre Möglichkeiten und ihre reichlich vorhandenen Schranken. Einige dieser Grenzlinien festzulegen, soll der Zweck nachfolgender Zeilen sein. — In erster Linie muss die Illustration nicht »ölmalerisch«, nicht »naturalistisch«, sondern streng graphisch gedacht sein. Nicht ein behaglicher, gleichmütiger Natur-Ausschnitt wird von ihr gefordert, sondern Gegenstände, Dinge und Menschen, auf die sich nach dem Willen des Textes das ganze Interesse konzentriert. Was soll es beispielsweise für einen Sinn haben, wenn der Künstler bei einer Illustration zu Andersens »Zinnsoldat« erst ein ganzes wohlmöbliertes Zimmer aufbaut und auf die Tischplatte den winzigen zinnernen Krieger stellt, der in dieser Umgebung rettungslos verloren gehen muss? Der Illustrator darf nur die Dinge sehen, die für seinen Zweck interessant oder vielmehr notwendig sind, und wird sich oft genug auch über seine naturalistische Wissenschaft von Luft und Licht keck hinwegsetzen müssen. Bezüglich des Kolorits wird er sich von der Natur nur das Allercharakteristischste holen dürfen, getreu dem graphischen Grundsatze, dass seine Aufgabe nicht Schilderung, sondern Charakterisierung ist.

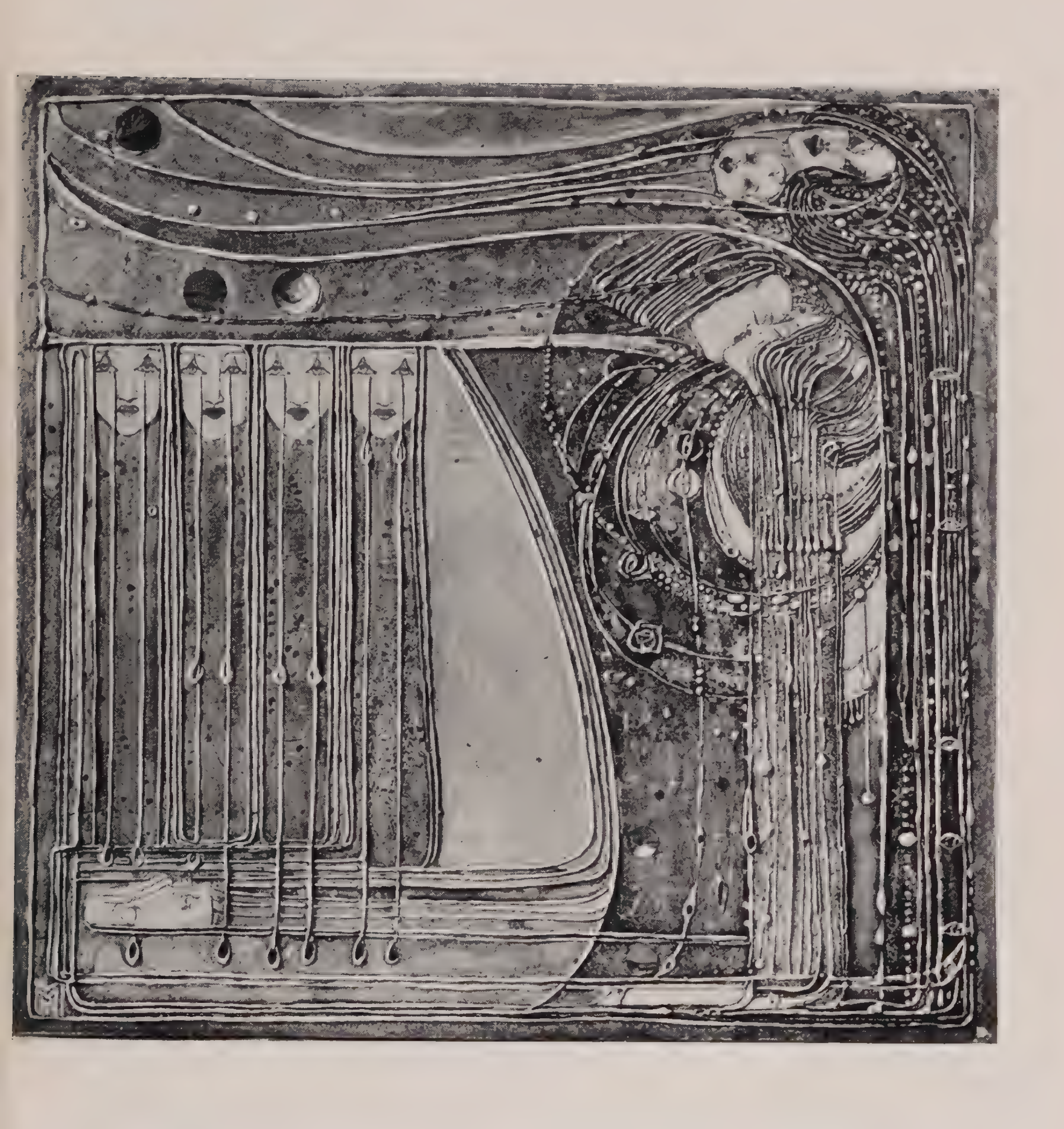
In zweiter Linie erfordert die Illustration bei ihrem kindlichen, literarischen Interesse für das Wirkliche der Dinge eine möglichst *gegenständliche Zeichnung*, die das Sachliche, das Stoffliche deutlich erkennen lässt. Eine Überspannung des impressionistischen



C. H. MACKINTOSH—GLASGOW. Wanduhr in der Diele.



MARG. MACD. MACKINTOSH
DEKORATIVE FÜLLUNGEN
IN FARBIG GETÖNTEM GESSO.



»THE OPERA OF THE WINDS«,
»THE OPERA OF THE SEA«.
BES.: FR. WÄRNDORFER, WIEN.



C. H. MACKINTOSH—GLASGOW. GARTEN-EINGANG AUF DER SÜDSEITE DES »HILL-HOUSE«.



C. H. MACKINTOSH—GLASGOW. GITTERTOR DES HAUPTEINGANGS ZUM »HILL-HOUSE«.

Prinzips wird sich nirgends schlimmer rächen als bei der Illustration.

Drittens muss die Illustration strengstens *pointieren* und die Aufmerksamkeit gerades Weges auf den einen Punkt hinleiten, der das belebende Herz der Situation bildet und in dem gleichsam alle Linien des Bildes wie in einem Brennpunkte zusammenlaufen. Es gibt meisterhafte Blätter von *Th. Th. Heine,* in denen diese Aufgabe eine treffliche Lösung erfährt. Wenn er in einer satyrischen Darstellung einen kleinen Pinscher in eine Schwurgerichts-Verhandlung bringt: wie wundervoll hebt sich da der winzige Gegenstand aus dem Ganzen heraus, wie unmittelbar fällt er ins Auge, ohne ein Übersehen zu gestatten! Alle Tendenzen des Bildes leiten schnurstracks auf den Knirps zu und heben ihn wie mit tausend Armen stark aus seiner Umgebung hervor. Dagegen schwebt mir eine andere Illustration vor, in deren Mittelpunkt nach den Intentionen des Textes ein — Spatz steht. Wenn er auch etwa zum Fünffachen seiner natürlichen Grösse aufgeblasen ist, so erdrückt ihn doch das schwere reiche Milieu so völlig, dass er, die Hauptperson, nur als beiläufiger Schnörkel, als belanglose Nebensache im Bilde steht. Fehler dieser Art wird man selbst in den besten Illustrationen nicht selten antreffen. Der internationale Naturalismus hat den Künstlern das »Literarische« offenbar so gründlich ausgetrieben, dass sie sich nur selten darauf besinnen können.

Eine vierte Forderung ergibt sich aus der speziellen Eigenart der Illustration, aus ihrer Verbindung mit einem Texte.

Der Künstler hat den vollständigen Text — es sei ein Märchen, ein Gedicht, ein Roman-Kapitel — vor sich und stellt sich (denn das heisst illustrieren) die Aufgabe, das mit Worten Gestaltete nun seinerseits im Bilde zu gestalten. Daraus folgt, dass er sich nicht an untergeordnete, nebensächliche Situationen halten darf, sondern dass er die prägnantesten, lebendigsten Momente des Ganzen, seine *Höhepunkte* heranziehen muss, um sich von ihnen zu seiner Arbeit anregen zu lassen. Die Verlegenheits-Auskunft, sich mit einigen neckischen Zierleisten, einer hübschen Vignette oder ein paar nichtssagenden Blumenschnörkeln aus der Affäre zu ziehen, steht leider heute noch sehr im Schwunge, widerstreitet jedoch dem Wesen der Illustration in jeder Hinsicht. Allzu häufig sieht man auch den Illustrator ins Gebiet der Landschaft echappieren unter dem Vorwande, dass der Text auch landschaftliche Motive bringe. Demgegenüber sollte nicht vergessen werden, dass eine Landschaft nur in den allerseltensten Fällen wirklich illustriert. Selbst da, wo es sich um einen Text handelt, der nur den Stimmungsgehalt der Natur ausschöpft, ein Gedicht von Eichendorff oder Lenau, selbst da wird sich der Illustrator fragen müssen, ob er nicht in einer figürlichen Darstellung die Essenz des Textes sprechender, überzeugender wiedergeben kann, als mit dem armen Mittel einer Landschaftsskizze. Die Illustration ist ja berufen, zu gestalten, den Text bildmäßig umzusetzen; dazu aber eignet sich die stumme, gleichsam sprachlose Landschaft viel weniger als die vielsagende und unter allen Umständen unser Herz tief berührende Gestalt des Menschen. Als vollwertige Schwesterkunst will die Illustration neben das geschriebene Wort treten und darf daher nicht mit leeren Händen kommen und einfach das Motiv her plappern, aus dem der Dichter erst seine Eindrücke geholt hat. Selbst in einem Naturgedicht gibt der Poet nicht etwa die Landschaft, er gibt auf dem Umwege über einen starken Einführungsprozess immer nur sich selbst; und dieses persönliche Element wird der Illustrator aufgreifen und nun seinerseits mit der ganzen Fülle seiner Gestaltungskraft darstellen müssen.

Was ich in diesem Sinne *Echtheit der Gestaltung* nennen möchte, finde ich in manchen Blättern des Münchner *Fritz Erler* geradezu exemplarisch erklärt. Dem reichen Gedichte Goethes, welches mit den Worten beginnt:

O gib vom weichen Pfühle
Träumend ein halb Gehör!
Bei meinem Saitenspiele
Schlafe! Was willst du mehr?

zieht er mit echter schöpferischer Kühnheit seinen Stimmungsgehalt ab, er dichtet es in die Sprache des Zeichners um und setzt es

unter eine »Illustration«, die von der tatsächlichen Situation des Gedichtes nicht das mindeste beibehält. Aber die künstlerische Essenz des Liedes, das, was dem Gedichte die Daseinsberechtigung gibt, hat er restlos geborgen; er hat es aus der fremden Sphäre des Wortes in die Bildtafel hinübergerettet und ihm sogar einen Namen gegeben: Melancholie. Von demselben Künstler gibt es hervorragende Umdichtungen musikalischer Motive, die, wie ähnliche Arbeiten *Max Klingers,* die künstlerische Essenz der Vorlage durch die dunklen Gänge einer energischen Gestaltungskraft hindurchführen und die formlosen Töne schliesslich als starkbewegte Menschen- und Tiergestalten wieder ans Tageslicht treten lassen.

Nur auf diese Weise wird die Illustration zur freien, höchsten Kunst. Nur dann, wenn sie ihren Bereich eifersüchtig festhält und den Text, zu dem sie geschaffen, energisch, aber nicht buchstäblich für ihre Zwecke ausbeutet, tritt sie selbständig neben das geschriebene Wort, um mit ihm ein drittes zu zeugen: das *Illustrationswerk.*

Eine letzte Forderung versteht sich mehr als die übrigen von selbst, möge aber aus Gründen der Vollständigkeit hier noch ihren Platz finden. Die letzten Ausführungen haben gezeigt, dass es bei der Illustration nicht auf ein blosses Nacherzählen des Textes ankommt, sondern auf freie Ausbeutung desselben unter höchster Wahrung der künstlerischen Selbständigkeit. Nicht jeder Künstler kann daher jeden Text illustrieren. Es muss auch hier eine Auswahl stattfinden in dem Sinne, dass nur verwandte oder sich ergänzende Naturen beim Illustrationswerke mit Erfolg zusammenwirken können.

Wenn man schliesslich in solcher Weise die Schranken wie die Freiheiten der Illustrationskunst richtig abwägt, wird sich ohne weiteres die Einsicht einstellen, dass es sehr verkehrt ist, die Illustration als eine Art Kunstgewerbe, als angewandte Kunst im herabwürdigenden Sinne dieses Wortes anzusehen. Den höchsten Ansprüchen der Illustration vermag in der Tat nur eine sehr ungebundene, im tiefsten Sinne geniale Gestaltungskraft völlig zu genügen. W. MICHEL.



C. R. MACKINTOSH * GLASGOW. *

GÄRTNERHÄUSCHEN DES »HILL-HOUSE«.



EMIL ORLIK—WIEN. GOLD-LACK-ARBEIT AUF MAHAGONI-HOLZ MIT INTARSIEN VON EDEL-HÖLZERN, PERLMUTTER UND HALB-EDELSTEINEN.



EMIL ORLIK—WIEN. »Schlossbrunn in Karlsbad«.

EMIL ORLIK-WIEN.

OTTO ECKMANNS NACHFOLGER IN BERLIN.

Befindet sich zufällig in einer geschlossenen Gesellschaft ein vollendeter, trefflicher Musiker, so ist er nicht um alles in der Welt dazu zu bewegen, sich zu produzieren. Die eifrige Schülerin und der selbstgefällige Dilettant dagegen sind in gleicher Lage kaum vom Klavier fern zu halten. Merkwürdig, diese Scheu des Könners, vor anderen zu glänzen, ausser wo der Beruf als solcher es erheischt! Noch merkwürdiger, die Lust des Nichtkönners, seine eigenen Mängel zur Schau zu tragen!

Das findet sich auf allen Gebieten wieder. Heute gefällt sich eine Schar unreifer Kunstjünger in dem Versuch uns eine Bildung, die sie nicht hat, vortäuschen zu wollen. Sie, die ja allerdings meist — man verstumme! — bis zu ihrem 12. Jahre irgend eine Dorfschulbank gedrückt haben, breiten in schwülstigen Folgen ihre krassen Gedanken über die schwierigsten Probleme der Menschheit aus. Aber einer, wie Emil Orlik, den wir vielleicht ganz gern einmal über solche Fragen aushorchen würden — schweigt. Ihm legt das Taktgefühl des wirklich Gebildeten den Finger auf die Lippen; rein künstlerisch genommen, wiederum, hindert ihn sein überaus feiner Geschmack daran, sich auf Vorwürfe zu stürzen, die sich der Behandlung in künstlerischer Form nur in äussersten Ausnahmefällen darbieten.

Dieser feine Geschmack ist vielleicht das charakteristischste Merkmal Orlikscher Kunst. Er äussert sich besonders in einer seltenen Empfindlichkeit gegenüber zarten Farben-Zusammenstellungen und Farben-Wirkungen. Aber auch auf andere Weise bewährt er sich und wir verdanken ihm zum grossen Teil die Freude, die wir an den Werken dieses Künst-



EMIL ORLIK—WIEN. ÖLGEMÄLDE: »PFARRHAUS IN AUSCHA«.

lers haben. Er bildet das ausgleichende Gegengewicht zu seiner ungewöhnlichen Beweglichkeit. Kaum einem anderen fällt es so leicht, wie Orlik, sich in die verschiedensten Techniken einzuarbeiten. Wie im Spiel hat er den Holzschnitt, den Steindruck, die mannigfaltigsten Kupfermanieren, die verschiedenen Abarten der Zeichenkunst erlernt, wenn man so sagen darf, und es in allen zu abgerundeten Leistungen gebracht. Was einem glatt von der Hand geht, das tut man gern, darin vertieft man sich, das forciert man wohl gelegentlich auch. Die Gefahr lag nahe, dass jemand, der eine so ausgesprochene Begabung für technische Sachen besitzt, wie das bei Orlik der Fall ist, mit ihr Missbrauch treiben würde. Sieht man doch auf graphischem Gebiet die »Erfinder« und »Entdecker« allerwege. Es sind Leute, mit lange noch nicht einmal so viel Geschicklichkeit wie Orlik, die herumprobieren und experimentieren, um irgend welche »unerhört einfache, neue Methode« zu entdecken. Dann steht immer sogleich die ganze graphische Kunst »vor einer Umwälzung«. Dabei handelt es sich immer nur um *Wieder*—Entdeckungen, und immer vergassen die betreffenden Künstler, dass ihre Aufgabe nicht darin besteht, technische Schwierigkeiten zu umgehen oder zu beseitigen, sondern darin, sie zu bewältigen. Um sich mit solchen Spielereien zu genügen, besitzt unser Künstler eben zu viel Geschmack. Feinfühlig merkt er, was dem jeweiligen Werkzeug, das er eben in der Hand hat, gut liegt, sei es der Stift, die Kreide, das Messer oder die Nadel. Er verfällt also nie in Stillosigkeit, und das wiederum wohl weniger aus Überlegung, als wie in Folge seines guten Geschmacks.



E. ORLIK—WIEN. »Die Courtisane«.
Farbige Radierung aus dem Werke »Aus Japan«.



E. ORLIK—WIEN. »Schreibendes Mädchen«.
Farbige Radierung aus dem Werke »Aus Japan«.

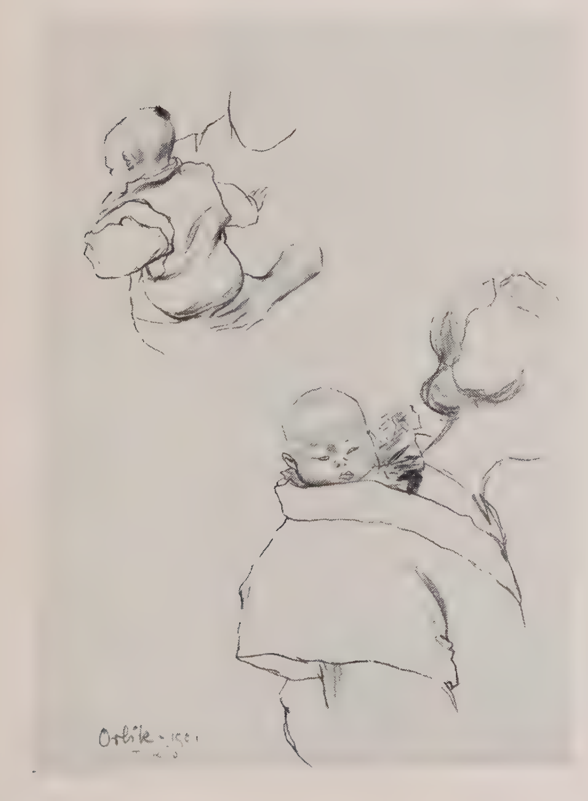
Wem leuchtet es nicht ein, dass es einem derartigen Künstler über kurz oder lang nach einer ganz besonderen Kunst, nach einer eigentümlichen Kultur, nach — Japan ziehen muss. Das, was uns von dieser Kunst bekannt wurde — es soll ja herzlich wenig und recht missverstanden sein — musste schon genügen, um gerade in ihm seine Sehnsucht nach jenen Gestaden heran-

reifen zu lassen, wo seinen Idealen in viel ausgiebigerer Weise als bei uns gehuldigt wird. Bekanntlich hat er diesen Wunsch verwirklichen können und er ist tatsächlich, mit dem Mute des Menschen, der Herr seiner Geschicke ist, nach Japan gereist, wo er vierzehn Monate verweilte.

Schon viele, namentlich englische und amerikanische Künstler sind in Japan gewesen, manche auch auf längere Zeit, und doch wäre mir keiner bekannt, der die Sache so ernst genommen hätte wie Orlik. Für alle blieb es doch gewissermaßen das Zauberland, aus dem sie Kunde herüberbrachten von Dingen, die den Europäer als abweichend oder merkwürdig in die Augen fallen. Orlik hat sich zuerst um das gekümmert, was dem Japaner in seinem eigenen Land, in seiner eigenen Kunst als merkwürdig gilt. Zunächst erlernte er bis in die kleinste Einzelheit die Entstehungsweise *ihrer* graphischen Kunst, die von der unseren ganz abweichende Technik des Farben-Holzschnitts. Dann suchte er *ihren* Standpunkt gegenüber künstlerischer Empfindung zu



E. ORLIK—WIEN. »Mutter und Kind«.
Farbige Radierung aus dem Werke »Aus Japan«.



E. ORLIK—WIEN. Studie.

studieren und erfassen. Endlich hat er, um die Grundlagen der Kultur besser verstehen zu können, sich leichthin tief in das Land hinein gewagt, wohin noch selten der Fuss eines Europäers drang, und wo er ganz auf sein im Fluge erlerntes Japanisch angewiesen war.

Solch ein Erlebnis, solche Eindrücke sind überwältigend: sie müssen zeitweilig jeden Menschen aus seinem Geleis bringen. Was Orlik in Japan schuf, besonders gegen Ende seines Aufenthaltes dort sowie dann anfangs nach seiner Rückkehr, erscheint mir völlig exotisch. Man könnte wenigstens das meiste davon glattweg für die Arbeit eines Eingeborenen halten. Viele Betrachter haben damals die Entwicklung unsres Künstlers bedauert und es getadelt, dass jemand »so ganz zum Nachahmer« werden könne. Wir anderen aber sagten uns: lasst ihn einmal erst diese Eindrücke verdauen, lasst ihn sie sich erst einmal ganz zu eigen machen, und dann wollen wir sehen, ob es ihm nicht gelingen sollte, etwas von dem Reiz des Geschmacks-Eldorados mit dem Kunst-



EMIL ORLIK—WIEN. »DAS MODELL«.

Empfinden unsrer eigenen Kultur zu einem harmonischen Ganzen zu verbinden. Mir will es scheinen, als sei dies Orlik mittlerweile gelungen. Studien, wie die Modell - Studie (Seite 374), die nackte Frau mit der Schale und dem beblümten Mantel (Seite 381), aber auch ein Bild wie der Schlossbrunnen zu Karlsbad (Seite 370), wären ihm vor seiner Reise nach Japan nicht möglich gewesen. — Sie legen ein beredtes Zeugnis von seinem »Japanertum« ab. Aber wie anders, wie viel reifer und ernster ist dies Japanertum, als wie das vieler anderer, z. B. vieler Pariser Künstler. Es beruht nicht auf Effekthascherei; nicht die äusserlichen Merkmale, deren unmittelbare Nachahmung uns stets als eine Art Tric erscheinen wird, finden sich hier vor. Es wird vielmehr eine Art Kunst-Anschauung, ein eigentümliches Empfinden an der Hand von uns im übrigen geläufigen Vorwürfen entfaltet, das einen besonderen, vornehm-pikanten Reiz ausübt. Wir werden an den Hellseher Whistler gemahnt, der ja selbst nie nach Japan gekommen ist. Bei ihm herrscht ein, im edelsten Sinne, noch weiblicheres Gefühlsleben vor: hier ist es männlicher, tatenfreudiger.



EMIL ORLIK—WIEN. Studie.

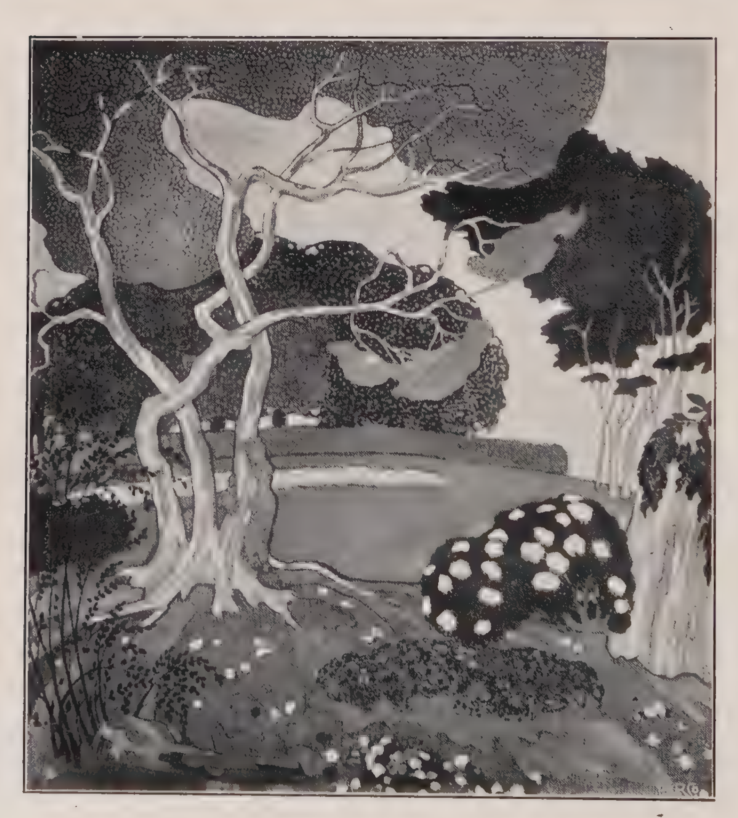
Die beigegebenen Abbildungen fügen sich ganz gut zu einer kurzen Geschichte der verschiedenen Epochen Orlikscher Kunst zusammen. Die »Schneider-Werkstatt«, ein Farbenholzschnitt, entstand in Prag vor der Reise nach Japan. Schon da sehen wir die dortige Kühnheit der Vereinfachung: alle mannigfaltigen, endlosen Abstufungen von Licht und Farbe in der Natur sind auf vier glatte Töne herabgestimmt. Das Weiss der Hemden und Papiere, das Schwarz der Stoffe; dazwischen der eine neutrale Ton für Wand, Boden, Carnat und Westenrücken, der andere Mittelton für die gemusterten Stoffe.

Dann kommen Bilder wie der »Windstoss«, der im Original kaum von einem echten japanischen Holzschnitt zu unterscheiden ist, und die dekorativen Malereien, von denen der Wasserfall, man möchte fast sagen, wie eine direkte Kopie nach einem Blatt aus Hokusais berühmter Folge aussieht.

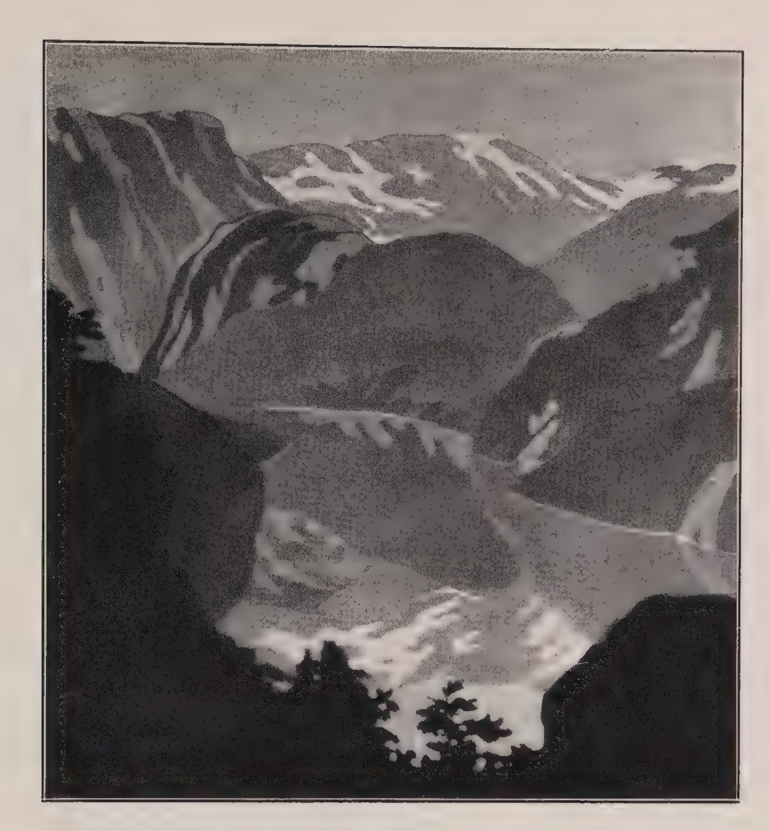
Zuletzt kommen die schon obengenannten Bilder, in denen der japanische Einfluss nicht mehr als Herrscher über das Werk, sondern als Diener einer neuartigen Stimmung auftritt. Das Monumentale in der Modellierung der Frau mit der Schale, das zwar tausend Zufälligkeiten der Oberfläche übergeht, dafür



DEKORATIVE
LANDSCHAFT.



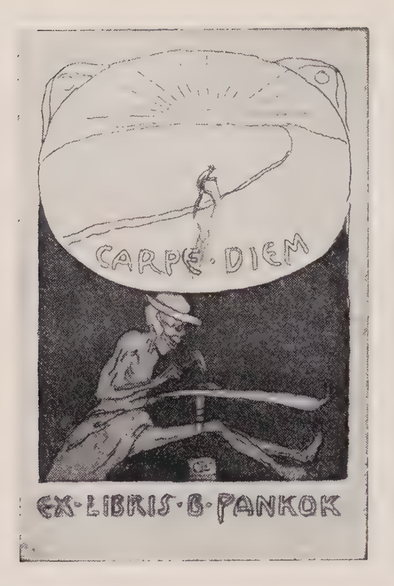
EMIL ORLIK—
WIEN.

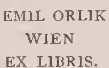


DEKORATIVE
LANDSCHAFT.



EMIL ORLIK—
WIEN.




EMIL ORLIK
WIEN
EX LIBRIS.

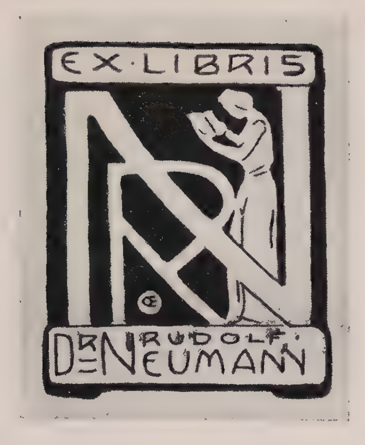


die Struktur, die gesetzmäßige Bewegung im Aufbau, scharf und stilisierend akzentuiert ist nicht europäisch, ebensowenig wie die kühne Kontrastwirkung zwischen Mantel und Leib der Frau. Die andere Saite in der japanischen Empfindung wird in der Modellstudie angeschlagen, wo eine Feinheit der Farbenabwägung besteht, die nicht eigentlich heimisch bei uns ist. Aber auch im »Schlossbrunnen« sehen wir die Verwertung von etwas in Japan Erlerntem. Die einzelnen Elemente der Komposition werden als möglichst homogene Farbflecke in sich abgeschlossen. Das ist beabsichtigt und wird sogar auf Kosten einer flüssigen Zeichnung sehr weit getrieben. Unserem Auge kommt vielleicht die Zeichnung des Säulenganges, der einzelnen Menschen fast unbeholfen vor. Der Künstler scheute davor nicht zurück, denn sein Werk sollte als ein Aufbau von Farbenflecken genossen werden, alles andere wird dieser Absicht untergeordnet. Man beachte endlich, wie auf der »Pfarre in Auscha« die beiden schwarzen Flecken, Hut und Kleidung des Pfarrers, und der weisse Fleck, die Haube der Bauernfrau, im Bilde sitzen.



EMIL ORLIK
WIEN
EX LIBRIS.





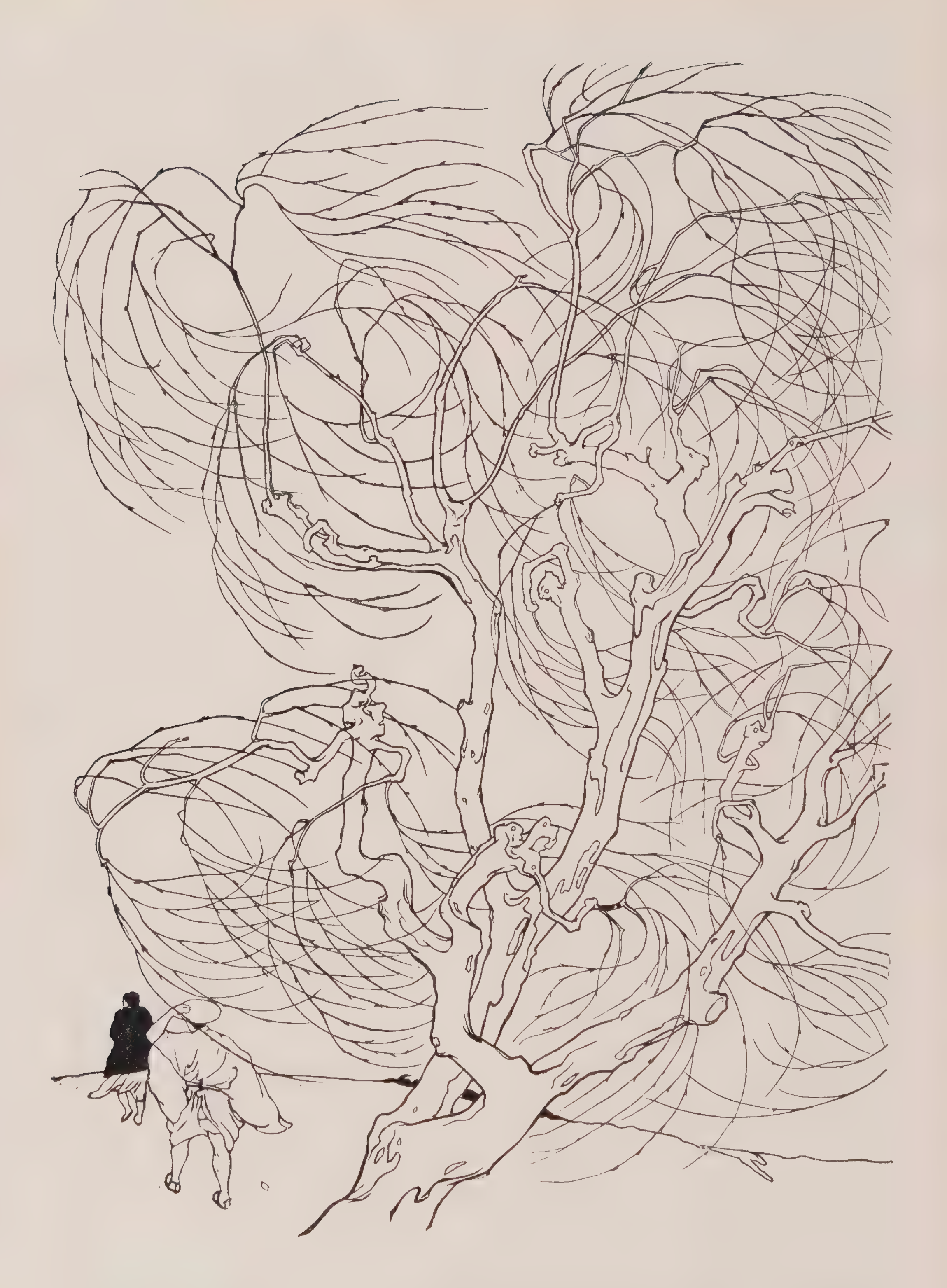
EMIL ORLIK
WIEN
EX LIBRIS.



Das ist wieder eine stilisierte Kunst, die unsern deutschen Maleraugen an und für sich fremd ist. Ein richtig nationaler Künstler bei uns würde schlechthin sagen, »solche ungebrochene Töne gibt es in der Natur nicht«, und würde mit diesem naturalistischen Appell glauben, die Frage erledigt zu haben. — Am bekanntesten ist Orlik weiten Kreisen durch seine ausgezeichneten Ex libris geworden, wovon hier nur einige kleine Proben — lange nicht einmal die besten — gegeben wurden. Damit hatte er so viel Erfolg, dass es sogar schon »Orlik-Nachahmer« auf diesem Feld gibt. Den hierbei erworbenen Ruhm wird er zum Teil die neuesten Wendungen in seinen Geschicken verdanken. In diesen Tagen ist seine Berufung als Nachfolger Eckmanns an einen Lehrstuhl in der Schule des Berliner Kunstgewerbe-Museums, die schon lange schwebte, abgeschlossen und es eröffnet sich ihm ein neues Feld für eine interessante, hoffentlich recht erspriessliche Tätigkeit, zu der man ihm allseitig Glück wünschen wird. — DR. HANS W. SINGER.



E. ORLIK—WIEN. Original-Holzschnitt.



EMIL ORLIK—WIEN. ORIGINAL-HOLZSCHNITT »EIN WINDSTOSS«. PROBEDRUCK.



EMIL ORLIK—WIEN. STUDIE.

ERNST RIEGEL—MÜNCHEN.

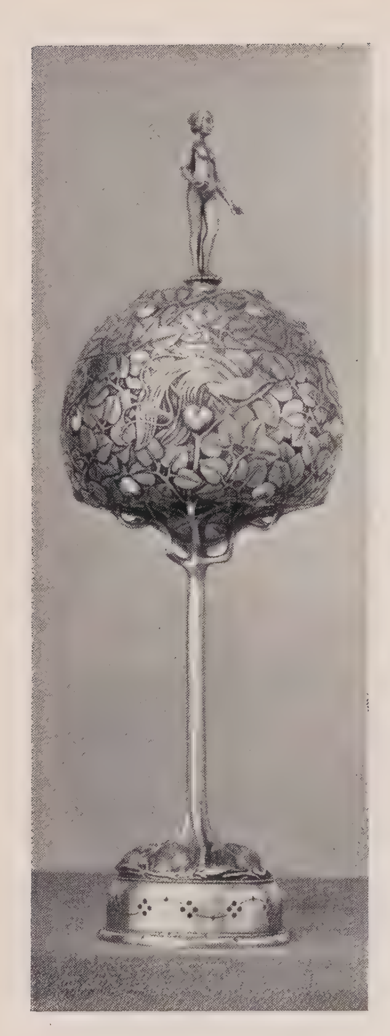
Ernst Riegel ist dem *Münchner* Publikum längst kein Fremder mehr. Selten betritt man die Räume des dortigen Kunstgewerbe-Vereins, ohne sich an einem neuen Produkt seiner unversieglichen, dabei vornehm gezügelten Phantasie zu erfreuen. Fast zu vornehm, apart und köstlich für den Gebrauch, ja selbst für den täglichen Anblick sind diese Gegenstände, und angesichts seiner graziösen Pokale und edeln Schalen möchte man die Zeiten zurückwünschen, wo kein Fest, keine öffentliche Feier, kirchlichen oder politischen Inhalts, aber auch kein intimes Familienfest vorübergehen durfte, ohne dass aus Truhen und Kästen das silberne und goldene Festgerät hervorgeholt, von den umhüllenden Seidentüchern befreit wurde, um auf Tafeln und Anrichte den Glanz des Hauses zu erhöhen. Wie gering ist in unserer Zeit der sogen. ästhetischen Kultur, die leider auch die Zeit der imitierten Materiale, der imitierten Stilformen ist, noch die Nachfrage nach Ziergerät von edlem Metall in edlen Formen. »Was macht man damit?« — diese rationalistische Frage des praktischen Käufers wirkt lähmend auf eine freie, phantasievolle Betätigung der schaffenden Kräfte. Wie hätte mit solchen Maximen der Kurfürst von Brandenburg seine Hauptstadt Berlin im 16. Jahrhundert zu einer »Stadt von Goldschmieden« machen können, und was hätte der prachtliebende Bayernherzog den zahlreichen Mitgliedern der Münchner Zunft zu tun gegeben, wäre nicht die fürstliche Schatzkammer sozusagen *Selbstzweck* gewesen. Mit Staunen lesen wir in alten Chroniken, wie bei der Ausplünderung Augsburgs durch die Schweden der Fussboden des grossen Rathaussaales völlig bedeckt war von silbernem Gerät, und wie die schwedischen Reiter mit schweren Kanonenstiefeln in all dieser Pracht und Zier herumgestapft seien, gleich Winzern in der Kelter. Das Herz blutet einem schier bei dieser Vorstellung. Dennoch, wie viel Herrliches ist trotz Krieg und Brand aus dieser Zeit übrig geblieben, das uns mit Neid erfüllen muss, mit Neid um die darin sich offenbarende Höhe und Einheitlichkeit der Kultur. — Einheitlich — das ist der springende Punkt — war diese Kultur, obwohl die Standes-Unterschiede viel weiter klafften als heute, die *höfische,* die *kirchliche* und die *bürgerliche* Klasse viel strenger geschieden waren. Von einem höfischen Stil kann ja heutzutage kaum mehr die Rede sein, am wenigsten von einem modernen. In den seltenen Fällen, wo die höchste Aristokratie in einem selbständigen Sinne Auftrag gibt, begnügt man sich, mit archaischen Formen — man denke an die romanischen Anwandlungen in Berlin — und heraldischen Schmuckmotiven, die auf die alte Tradition des Hauses hinweisen. Eine Maskerade also. Das *Bürgertum,* soweit es überhaupt kaufkräftig ist, kapriziert sich darauf, von Allem das Neueste zu haben. Neu, um jeden Preis, alles, nur nicht »vieux jeu«. Der Ge-



E. RIEGEL—MÜNCHEN. Silberner Pokal.



ERNST RIEGEL—MÜNCHEN. SILBERGETRIEBENE FRUCHTSCHALE.



E. RIEGEL. Silberner Pokal.

bildet das Werk des obengenannten Münchner Künstlers. — *Ernst Riegel* ist, um wenigstens die nötigsten biographischen Daten zu geben, geborener Unterfranke und steht jetzt im dreiunddreissigsten Lebensjahr. Er ist gelernter Metallarbeiter. Seine dreijährige Lehrlingszeit in der Werkstätte eines Ciseleurs verbrachte er in Kempten. 1890 bezog er sodann die Münchener Kunstgewerbeschule, die er volle fünf Jahre lang besuchte. Im Atelier *Fritz von Millers* war er dann längere Zeit als Gehilfe tätig, bis er neuerdings, so namentlich auf der vorjährigen Ausstellung in Dresden, selbständig auftrat. Schon als *Mitarbeiter v. Millers* hatte er auf der Pariser Welt-Ausstellung eine goldene Medaille erlangt, eine Auszeichnung, der er auch in Dresden teilhaftig wurde. — In mehr als einem, leider nur zu oft auf dem Papier stehengebliebenen Entwurf hat Riegel seine Befähigung für kirchliche Kunst erwiesen. Einen Abendmahlskelch sucht er auf Grund



E. RIEGEL. Silberner Pokal.



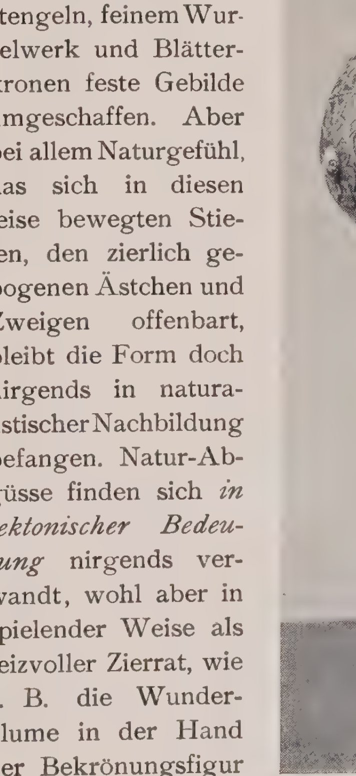
E. RIEGEL, MÜNCHEN. Silberner Pokal.

schmack des Einzelnen tritt zurück hinter der Mode. Am schmerzlichsten aber bleibt für ein fortschrittliches, gediegenes Kunsthandwerk, das Ausbleiben der *Kirche,* dieser reichsten Bestellerin in alter Zeit, die noch heute alljährlich bedeutende Kapitalien verausgabt, ohne dass die *lebendige* Kunst einen Pfennig davon sähe. — Und doch findet sich in der wackeren Schar unserer modernen Kunstgewerbler mehr als Einer, der auch diesen höheren Aufgaben gewachsen wäre. Ein Beispiel für viele

romanischer Becherformen in neuem Geiste zu gestalten, und so spezifisch modern auch die hier in Abbildung erscheinenden Ziergeräte anmuten, sie bezeugen, welch starke Eindrücke unser Künstler von den Feinschmiedewerken der Gotik empfangen hat. Aber dieser Eindruck ist selbständig verarbeitet. Wie der letzte Grossmeister der Gotik, ein Jörg Syrlin mit spielender Hand die alten tektonisch gebundenen Formen wieder in das Ranken- und Rippenwerk auflöst, aus dem sie sich ursprünglich gebildet, so sehen wir hier mit nicht weniger Leichtigkeit umgekehrt aus pflänzlichen Mo-



E. RIEGEL. Silberner Pokal.



tiven, dünnen Doldenstengeln, feinem Wurzelwerk und Blätterkronen feste Gebilde umgeschaffen. Aber bei allem Naturgefühl, das sich in diesen leise bewegten Stielen, den zierlich gebogenen Ästchen und Zweigen offenbart, bleibt die Form doch nirgends in naturalistischer Nachbildung befangen. Natur-Abgüsse finden sich *in tektonischer Bedeutung* nirgends verwandt, wohl aber in spielender Weise als reizvoller Zierrat, wie z. B. die Wunderblume in der Hand der Bekrönungsfigur auf dem Kakadu-Becher (Seite 385) die sogar grün patiniert ist. — Etwas von der herben Grazie des edlen Kugel-Lorbeers wohnt diesen grazilen, zartgestielten Pokalen (Seite 384, 385) inne man denkt an die schlanken »beseelten« Bäumchen in den umbrischen Landschaften des Perugino oder den Cypressengärten des jungen Lionardo. Mit feinem Takt ist auch das *Figürliche* angebracht. Niemals wird die Plastik Selbstzweck, wie man dies so oft bei kunstgewerblichen Versuchen unserer zünftigen Bildhauer beobachtet. Immer steht die Figur in Proportion zu dem Gerät, dessen immanenter Rhythmus auch in



E. RIEGEL—MÜNCHEN. Silberner Pokal.



E. RIEGEL—MÜNCHEN. Silberner Pokal.

ihr sich regt, in ihr sich vollendet und ausklingt. Wie sicher, leicht und selbstverständlich steht die feine Bogenspannerin auf dem Silberpokal (Seite 386), indem sie, die Vertikalachse noch einmal betonend, die lebendigen, im Aufbau des Ganzen wirkenden Kräfte in sich aufnimmt und verkörpert. Organisch wie ein Gebilde der Natur entwickelt sich die Metamorphose der schlanken Daphne (Seite 382) zur Pflanze. Der Lorbeer der Kuppa ist hier, wie bei dem »Baum der Erkenntnis« mit der kleinen Eva (Seite 384), streng handwerklich mit dem *Meissel* behandelt, so dass die äussere Form ihre Fläche bewahrt, der Becher innen glatt bleibt. Zwischen dem Wurzelwerk sind Halbedelsteine eingesprengt. Selbst in der *Behandlung* der menschlichen Körperformen ist eine gewisse Harmonie mit dem Charakter des Gefässes erstrebt, wofür das originelle Stück (Seite 384) ein sehr gelungenes Beispiel darstellt. — Von dem Reichtum der technischen Mittel, über die unser Künstler verfügt, insbesondere von der *farbigen* Wirkung der Metallarbeiten können unsere Abbildungen kein genügendes Bild geben. So besteht der Becher mit dem hübschen Kakadufries im Kern aus poliertem Silber, während der Mantel aus Tombak gebildet ist, worin Äste, Rippen und Blätter, sowie die Vögel aus Silber tauschiert und flach geschnitten sind. Augen, Schnäbel und Füsse der Vögel sind in schwärzlich patiniertem Gold eingelegt. Das Blattwerk dagegen hat eine grünlich schimmernde Patina erhalten. Die »Sieben Raben« an dem Märchenbecher (Seite 385) sind gar in Eisen eingesetzt und tragen goldene Krönlein. Die Wurzeln seines Schaftes umklammern schwarze Opale. Die Fruchtdolde am Stiel des originellen Gefässes (Seite 384) setzt sich aus acht glänzenden Amethystkugeln zusammen.



E. RIEGEL. Silberner Pokal.

Auch sonst hat sich Riegel auf kunstgewerblichem Gebiet betätigt. — Es ist kein geringes Zeichen für die künstlerische Selbständigkeit Riegels, dass er trotz eingehenden Studiums der alten Stilformen und unter dem jahrelangen Einfluss einer so ausgeprägten Persönlichkeit wie der seines Meisters *Fritz v. Miller*, sich mit solcher Leichtigkeit der modernen Idee bemächtigt. Es gehört eben Intelligenz dazu, um in den alten Stilformen mehr als Vorlagen, Musterblätter, sondern das *prinzipiell Richtige*, das Zweckentsprechende, Materialgemäße zu erkennen, ohne in die Äusserlichkeiten dieses oder jenes Stils zu verfallen. Nie wird Riegel einen von jenen platonischen Entwürfen übers Herz bringen, die auf dem Papier zwar ganz gut stehen und, in schönen Aquarellfarben angelegt, die Freude aller Dilettanten ausmachen, in der Ausführung aber unlogisch, monströs, wenn nicht schlechtweg unmöglich sind, weil eben das Material ihrer spottet. Man kann berühmte Namen auf solchen phantasievollen Blättern signiert finden. Ernst Riegels Name steht auf einem *andern Blatt*. Sein Werk gehört zu den seltenen und darum so besonders erfreulichen Erscheinungen, darin die Begriffe »Kunst« und »Handwerk« ihre gegensätzliche Bedeutung verloren haben, und künstlerisches Empfinden und Technik, Materie und Geist sich zu schöner Harmonie durchdringen. — DR. G. HABICH—MÜNCHEN.

HALS-SCHMUCK
MIT ANHÄNGERN.



NACH ENTWÜRFEN VON ERNST RIEGEL
* MÜNCHEN. *

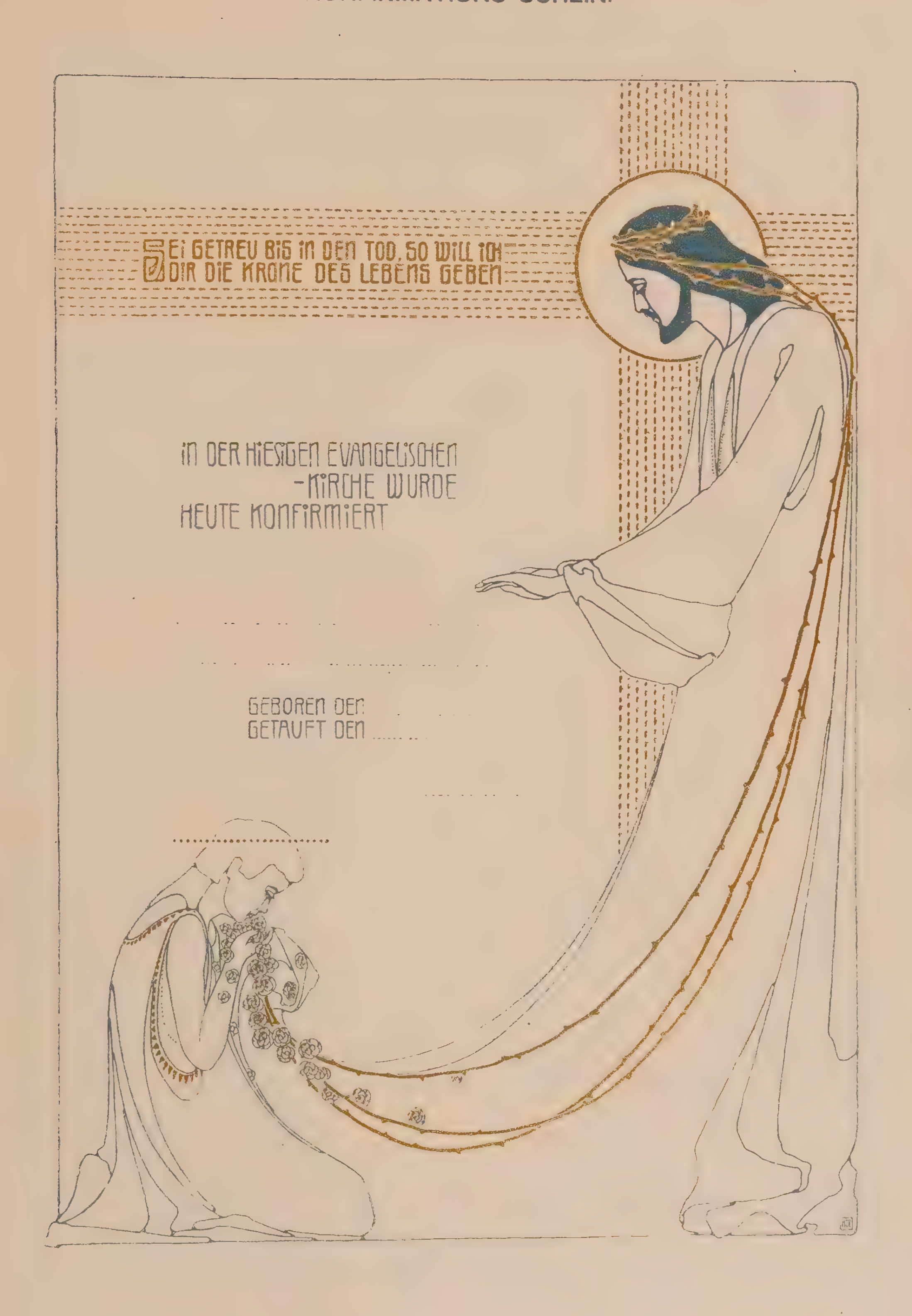


RUDOLF KOCH—LEIPZIG. III. PREIS MK. 40.



S. VON SALLWÜRCK—HALLE A. D. S. LOB UND MK. 25.

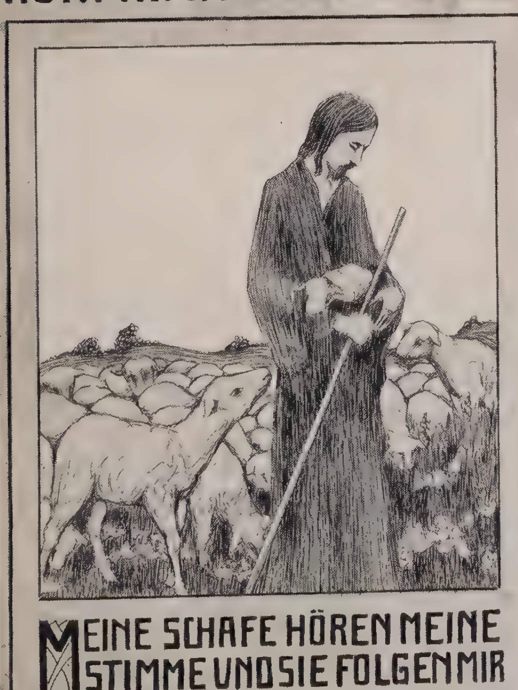
KONFIRMATIONS-SCHEIN.



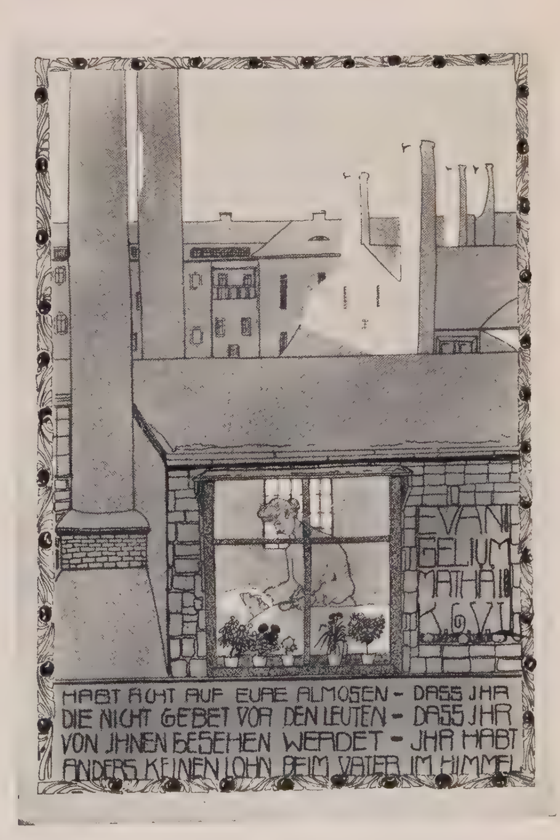
HANS GÜNTHER REINSTEIN—SELB I. BAYERN. ✱ I. PREIS.



CHRISTIAN KREUTZFELD—KEILHAU B. RUDOLSTADT. LOBENDE ERWÄHNUNG.



OTTO SCHOFF—BREMEN. LOBENDE ERWÄHNUNG.



LOTTE RUDOLF—DRESDEN. LOB UND MK. 25.

Zu unserem V. redaktionellen Preis-Ausschreiben.

KONFIRMATIONS-SCHEIN.

Bereits im Februar-Heft (Seite 311) wurde das Protokoll über die Sitzung der Preisrichter dieses Wettbewerbes veröffentlicht und die Namen der mit Preisen und lobenden Erwähnungen bedachten Bewerber mitgeteilt. In den vorstehenden Abbildungen veröffentlichen wir nun das Ergebnis dieses Preis-Ausschreibens und geben in nachfolgenden Zeilen, die von einem der Preisrichter, Herrn *Oberhofprediger L. Ehrhardt,* verfasst sind, einige Worte zur Begründung des Urteilspruches:

Maßgebend für die Beurteilung der Entwürfe zu Konfirmations-Scheinen waren für die Preisrichter die Fragen: 1. wie sind die aufgegebenen Bedingungen erfüllt worden? und 2. entspricht der Entwurf dem Zweck eines Konfirmations-Scheines, sofern dieser doch ein künstlerisch ausgeführtes Gedenkblatt, das für einen bestimmten kirchlichen Anlass stimmungsvoll dienen soll, darstellt? Diese zweite Frage ergibt die doppelte Rücksichtnahme auf die künstlerische Ausführung und auf die praktische Brauchbarkeit. An diesen Grundsätzen gemessen schieden alle eingegangenen Entwürfe bis auf sechs aus. Auch unter diesen letzteren, für die engere Konkurrenz bewerteten Arbeiten konnte das Preisrichter-Kollegium keinem die eigentliche Palme zuerkennen, denn in der einen oder anderen Hinsicht liess jeder Entwurf bedeutsame Rücksichten vermissen.

Dass von der bisher geltenden Tradition von vielen Einsendern mehr oder weniger radikal abgewichen wurde, soll nicht von vornherein als Mangel bezeichnet werden, aber dann war etwas mustergültig Neues zu erwarten an Stelle des bewährten Alten. Hier kann aber nur von Versuchen nicht von Gelingen geredet werden. Der Wunsch bleibt bestehen, dass die moderne Richtung auch der kirchlichen Kleinkunst mit liebevoller Versenkung in deren Wesensart und Wirkungsart sich zuwenden möchte. Nur freilich wird dazu eine intimere Fühlungsnahme der modernen Künstler mit dem kirchlichen Gemeindegeist, der gerade in unseren Tagen wieder mit lebhafteren Pulsen sich regt, die Voraussetzung für glückliche Lösung der einzelnen Aufgaben sein, eine Fühlung, welche leider verloren gegangen oder noch nicht gefunden ist.

Im *einzelnen* möchten die Preisrichter zur Begründung ihres Urteils bemerken: *Zum I. Preis:* die Idee, den segnenden Christus zum beherrschenden Mittelpunkt zu machen, ist als glücklich zu bezeichnen, dagegen ist zu beanstanden, dass die Heilandsgestalt ornamental behandelt ist und in ihren Gesichtszügen zu ausdruckslos erscheint — mehr männliche Kraft und heilige Liebe, die Seine Hoheit kennzeichnet, möchte man suchen. *Zum III. Preis.* Dieser Entwurf lehnt sich an die Tradition am meisten an; ist daher auch praktisch der brauchbarste. Nur müsste Wechsel im Gedenkspruch vorgesehen sein. *Zu Lob mit Mk. 25.—.* Die erste Arbeit (v. Sallwürck) ist als Bildschmuck des Hauses geeignet, denn einer weitverbreiteten Sitte nach werden die Gedenkscheine eingerahmt und aufgehängt; aber abgesehen von einer Verzeichnung der rechten Schulterpartie der Heilandsgestalt ist das Ganze zu genrehaft gehalten. Es fehlt jeglicher Raum für die Einschrift. Der zweite Entwurf fand Anerkennung durch die Benutzung eines Motivs aus dem sozialethischen Geist des Christenglaubens, aber jegliche Beziehung zur Konfirmation fehlt.

Endlich von den beiden mit Lob bedachten Arbeiten dürfte die erste dem kindlichen Empfinden zu viele Rätsel aufgeben. Glücklich ist's, den Gekreuzigten in den Mittelpunkt zu stellen; aber die Gruppe der allegorischen Gestalten gibt für ein Kindesgemüt, ja für schlicht-christliches Denken keinen offensichtlichen Sinn. Solchen ergibt die letzte Arbeit unmittelbar — der gute Hirte ist ein besonders geeignetes Motiv für Konfirmations-Gedenkscheine, doch hinterlässt die Ausführung nicht durchgreifend das Gefühl der Hirtentreue im Herzen des Beschauers, es ist zu sehr die Herde mit dem Hirten, nicht der *gute* Hirte der *Seinen.* —



BRUNO MÖHRING—BERLIN. Der Ehrenhof des deutschen Reiches in St. Louis.

STUCK-DEKORATIONEN IM EHRENHOF DES DEUTSCHEN REICHES AUF DER WELT-AUSSTELLUNG IN ST. LOUIS 1904.

Einer der imposantesten Räume auf der Welt-Ausstellung in St. Louis war nach dem übereinstimmenden Urteile bester Kenner der Ehrenhof des deutschen Reiches mit dem daran anschliessenden Repräsentationsraum. Möhring hat hier ein echtes Meisterwerk geschaffen von grösster Monumentalität, das dabei doch nicht zu verheimlichen suchte, dass es eine für nur kurze Zeit berechnete Konstruktion war. Von konventionellen Motiven, Profilen, Drahtgipssäulen, wie man sie noch überall bei Ausstellungsbauten sieht, hat Möhring bei seinem Werke vollständig abgesehen und an deren Stelle eigenartige neue Dekorations-Formen geschaffen, von denen wir ein besonders charakteristisches Stück in nebenstehender Abbildung veröffentlichen. Ganz besonders wertvoll war es dem Künstler, dass ihm in der Erfindung des Bildhauers Albert Lauermann – Detmold, die unter dem Namen »Stuccolin« gut eingeführt ist, ein Material zur Verfügung stand, welches gewissermaßen erst die Möglichkeit schuf, den Raum in kürzester Frist ganz seinen Intentionen entsprechend auszuführen. Die überraschende Leichtigkeit des Materials, seine Unzerbrechlichkeit und die geringen Mühen, die einzelnen Stücke zu montieren, waren neben der Feinheit in der selbst die kleinsten Ornamente zum Ausdruck kommen, Grund genug, gerade »Stuccolin« allem andern für diese schwierige Aufgabe vorzuziehen. — V. M.




H BEK
GRAN